This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

Mus 1.1 (1865) *

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

THE BEQUEST OF

EVERT JANSEN WENDELL
(CLASS OF 1882)

OF NEW YORK

1918

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Carl Reinecke

Digitized by Google

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Neue Folge,

redigirt von Selmar Bagge.

Unter Mitwirkung von

Dr. H. Deiters in Bonn, F. W. v. Ditfurth in Nürnberg, A. v. Dommer in Hamburg, G. Engel in Berlin, F. Espagne in Berlin, Dr. R. Franz in Halle, M. Fürstenau in Dresden, L. Granzin in Danzig, A. Hahn in Bielefeld, Dr. E. Hanslick in Wien, Dr. M. Hauptmann in Leipzig, F. Hinrichs in Halle, Prof. O. Jahn in Bonn, F. W. Jähns in Berlin, L. v. Köchel in Wien, H. v. Kreissle in Wien, Dr. E. Krüger in Göttingen, Dr. P. Marquard in Berlin, L. Meinardus in Dresden, R. Neher in Zweibrücken, C. v. Noorden in Bonn, G. Nottebohm in Wien, Dr. Prof. Chr. Palmer in Tübingen, F. Pohl in London, J. Rosenhain in Paris, J. Rühlmann in Dresden, A. Saran in Königsberg, H. M. Schletterer in Augsburg, Dr. J. Schlüter in Coblenz, H. Schmitt in Wien, Dr. E. Schneider in Dresden, Dr. A. Schöne in Leipzig, F. Sieber in Berlin, L. v. Sonnleithner in Wien, A. W. Thayer in Triest, W. v. Waldbrühl in Nachrodt bei Altena, R. Wüerst in Berlin u. A.

III. Jahrgang.

Mit dem Bildniss von Carl Reinecke.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1865.

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Mus 1.1 *

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniss.

Leitartikel, historische, ästhetische und andere Aufsätze.

Beethoven's Lieder. Seite 1.
Beethoven's dramatische Compositionen: König Stephan, Ruinen von Athen. 105.
Mozart's erstes dramatisches Werk. (Mitgetheilt von F. Pohl.) 225.
Mozart und Salieri. 241.
Die Leipziger Concertsaison 1864/65. 273.
Ueber Geschichte der Musik. 289.
Ueber Dr. Christian Palmer's »Evangelische Hymnologie«. 305.
A. W. Thayer's »Chronologisches Verzeichniss der Werke Beethoven's«. 321.
F. v. Roda und sein Passions-Oratorium »Das Leiden und Sterben Jesu Christi«. 353.
Das 42. Niederrheinische Musikfest in Cöln. 385.
Bearbeitungen älterer Vocalwerke von R. Franz I—IV. 417.
Johann Wilhelm Hässler. Von L. Meinardus. 505.
Die Kunst des Violinspieles, eine historische Studie von J. Rühlmann. 569. (Mit Berichtigungen 758.)
Ein Blick auf die deutsche Händel-Ausgabe. 605.
Ludwig Schnorr von Carolsfeld (Nekrolog). 633.
Johannes Hager. 729.
Robert Schumann als Schriftsteller. Von H. Deiters. 761.
Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges im siebzehnten Jahrhundert. Von Carl Banck. 768.

Verschiedenes.

Eine französische Kritik. 216.
Ein Wort in Angelegenheiten des »Allgemeinen deutschen Musikvereins«. 398.
F. W. Arnold und das deutsche Volkslied. Von W. v. Waldbrühl. 512.
Zwei fast vergessene Cello-Sonaten von Beethoven. 543.
Eine Passionsmusik von Keerin. 239 (und 614).
Landstädtisches Musikleben (eine Skizze aus Schwaben). 659.
Die neue Orgel für die Domkirche zu Marienwerder. Mitgetheilt von Th. Mann. 842.

Recensionen und kritische Anzeigen.

Schriften über Musik.

Ambros, Aug. W., Geschichte der Musik, zweiter Band. 89.
Coussemaker, E. v., *Scriptorum de musica etc.* 559.
Köchel, Ritter v., Mozart-Catalog. 838.
Nottebohm, G., Ein Skizzenbuch von Beethoven. 111.
Palmer, Dr. Chr., »Evangelische Hymnologie«. 305.
Thayer, A. W., Chronologisches Verzeichniss der Werke Beethoven's. 321.

Musikalische Biographien.

Joh. Fr. Reichardt von Schletterer. 73.
Fr. Schubert von Dr. H. Kreissle von Hellborn. 369.
C. M. von Weber von Max M. von Weber. II. Band. 405.
S. Bach von C. H. Bitter. 625.
Robert Schumann von A. Reissmann. Sein Leben und seine Werke. 817.

Belletristisches.

Polko, E., Alte Herren, sechs Cantoren der Leipziger Thomasschule. 629.

Aeltere Tonwerke in ersten oder doch neuen Ausgaben.

Bach, S., Trauungscantaten. 863.
Beethoven's Lieder. 1.
—— dramatische Compositionen: König Stephan, Ruinen von Athen. 105.
Cherubini, L., Credo. 713.
Mozart, W. A., Messe Nr. 4, Vesper Nr. 4. 713.
—— Concert-Arien. Terzett und Quartett. 833.
Scarlatti, A., Verschiedene Bruchstücke. 441.

Opern.

Herther, F., »Der Abt von St. Gallen«. 177.
E. H. z. S., »Santa Chiara«. 537.

Chor- und Orchesterwerke, Kammermusik.

Abert, J. J., Columbus-Symphonie. Op. 31. 688.
Bargiel, W., Ouvertüre zu Prometheus. Op. 16. 9.
Brahms, J., Clavier-Quartett. Op. 25. 182.
Bruch, M., Männerchöre mit Orchester. Op. 19; Die Flucht der heiligen Familie. Op. 20; Gesang der heiligen drei Könige. Op. 21. 150.
Fétis, F. J., Streichquintett. 390.
Gade, N. W., 7. Symphonie. Op. 45. 408.
Gernsheim, Fr., Sonate mit Violine. Op. 4. 339.
—— Clavierquartett. Op. 6. 343.
Grädener, C. G. P., Streichtrio. Op. 48. 805.
Greil, E., *Missa solemnis*, sechszehnstimmig für Chor. 235.
Hager, J., Claviertrio in F-moll. Op. 20. 729 ff.

Digitized by Google

Heinze, G. A., *Ave Maria* für Männerstimmen. Op. 36. 508.
—— Vier Hymnen. Op. 37. 247.
Herzog, J. G., Geistliche Chorgesänge. Op. 36. 508.
Hiller, F., Emoll-Symphonie »Es muss doch Frühling werden«. Op. 67. 521.
Hol, R., Geistliche Gesänge. Op. 34. Missa II. Op. 33. 248.
Jensen, A., Jephtha's Tochter für Soli, Chor und Orchester. Op. 26. 508.
—— Geistliches Tonstück für grosses Orchester. Op. 27. 733.
Kiel, F., Zwei Sonaten mit Violine. Op. 35. 671.
Krawutschke, R., Requiem. Op. 2. 713.
Krigar, H., Geistliches Lied. Op. 25. 250.
Lee, L., Claviertrio. Op. 10. 408.
Raff, J., Preissymphonie. Op. 96. 720.
—— Suite. Op. 101. 720.
Reinecke, C., *Te Deum*. Op. 78. 297.
—— Sechs geistliche Lieder. Op. 85. 719.
Reinthaler, C., Das Mädchen von Kola, Elegie für Chor und Orchester. Op. 16. 496.
Schletterer, H. M., Drei Psalmen. Op. 1. 298.
Scholz, B., Requiem. Op. 16. 298.
Schulz, F., Zwei leicht ausführbare Psalme. Op. 65. 719.
Siboni, E., Clavierquartett. 390.
Spaeth, A., Dank-Cantate. Op. 235. 327.
Taubert, W., Concert-Ouvertüre. Op. 139. 733.
Verhulst, J. J. H., Drei Messen. Op. 50, 52 und 53. Requiem Op. 55. 327.
Vierling, G., Kirchenstücke. Op. 29. 330.
—— »Hero und Leander«. Op. 30. 78.
Volkmann, R., Osanna für Soli, Chor und Orchester. Op. 47. 508.
Wüllner, Fr., *Salve Regina* für Soli, Chor und Orchester. Op. 44. 509.
Musica sacra. 261.

Weltliche Chorgesänge.

Baumgartner, W., Abendlied. 653.
—— Nachtlied. 653.
Böhmer, C., 12 Gesänge. Op. 68 und 69. 653.
Hahn, A., Drei Gesänge. Op. 7. 653.
Hiller, F., Acht Gesänge. Op. 116. 653.
Sieber, F., Wandervöglein. Op. 70. 653.

Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung.

Brahms, Joh., Lieder und Gesänge. Op. 32. Romanzen aus Tieck's Magelone. Op. 33. 572.
Deprosse, A., Zweistimmige Lieder. 802.
Holländer, A., Zweistimmige Lieder. Op. 10. 802.
Holstein, Fr. v., Waldlieder für eine Stimme. Op. 1. 822.
—— Drei Balladen für eine Bassstimme. Op. 4. 822.
—— Reue, für eine Bass- oder Baritonstimme. Op. 6 822.
—— Vier 2stimmige Lieder. Op. 7. 822.
—— Drei 2stimmige Lieder. Op. 8. 822.
—— Sechs Waldlieder für eine Stimme (Alt). Op. 9. 822.
—— Fünf Lieder für eine Stimme (hohe Lage). Op. 10. 822.
—— Fünf Reiterlieder für eine tiefe Stimme. Op. 13. 822.
—— Tannhäuser, Romanze, Duett für Sopran und Bass. Op. 14. 822.
—— 14 Lieder für zwei weibliche Stimmen (im Freien zu singen — ohne Begleitung). Op. 15. 822.
—— Fünf Lieder für eine mittlere Stimme. Op. 16. 822.
Meinardus, L., Zweistimmige Lieder. Op. 24. 802.
Neumann, G. F. E., Kleine und grosse Duette. Op. 2. 802.

Männerchöre.

Bott, J. J., Vier (5) Lieder. Op. 27. 653.
Drath, T., Leicht ausführbare Choral-Motette. Op. 10. 736.
Hauptmann, M., Sechs Lieder. Op. 55. 653.
Holstein, Fr. v., Sechs Gesänge. Op. 2. 822.
Oesterley, H., Vier Lieder. Op. 11. 653.
Vierling, G., Vier Chorgesänge. Op. 28. 653.
Walter, A., Lustige Musikanten. Op. 18. 640.
Abt, F., Op. 280.
Bertelsmann, C. A., Op. 32.
Chwatal, C., Op. 188.
Gottwald, H., Op. 6.
Häser, C., Op. 10 und 12.
Kuntze, C., Op. 98. } 580.
Lange, H., Op. 17.
Michaelis, G., Op. 60.
Rode, Th., Op. 29.
Schulze, Ed., Op. 27, 37, 40.
Tauwitz, E., Op. 62, 63, 64 und 65.

Sammlungen.

Chor-Album, Nr. 21. 653.
Classisches Bass-Album. 442.
Maier, J. J., Werke von A. Scarlatti. 441.
—— Ausländische Volkslieder. 653.
Nathusius, M., Hundert Lieder. 442.
Ritter, A. G., Odeon. 441.
—— Orphea. 441.
Volkslieder-Album. 441.

Compositionen für Orgel.

Sering, F. W., Der theoretisch praktische Organist. 738.

Bearbeitungen und Arrangements.

Beethoven'scher Werke. 199.
Bach'scher, Händel'scher, Schumann'scher Werke. 213.
Pergolese'scher, S. Bach'scher, Händel'scher, J. Haydn'scher, Mozart'scher Werke. 867.
Aelterer Vocalwerke (Bach und Astorga) von R. Franz. 417.

Choralbücher u. dgl.

Anacker, F., 48 vierstimmige Choräle. 736.
Steinhausen, K. W., Choralbuch. 736.

Compositionen für Clavier.

Bargiel, W., Suite. Op. 31. 591.
Bibl, R, Sechs kurze Clavierstücke zu vier Händen. Op. 13. 610.
Deprosse, A., Vier Charakterstücke Op. 21 und *Douze Etudes romantiques*. Op. 17. 96.
Dill, L., Sonaten Nr. 2 in G-moll. Op. 2 und Nr. 3 in G-dur. Op. 3. 31.
Dreszer, A. W., *Sonata appassionata*. Op. 1. 15.
Ehlert, L., *Scherzo*. Op. 31, *Deux Nocturnes*. Op. 32, Polonaise. Op. 33. 128.
Gernsheim, F., Sonate. Op. 1. 34.
Holländer, A., Charakterstücke zu vier Händen. Op. 9. 610.
Holstein, Fr. v., Andante und Variationen. Op. 12. 822.
—— Scherzo. Op. 17. 822.
Jensen, A., Sonate in Fis-moll. Op. 25. 45.
Meumann, E., Caprice. Op. 13. *Allegro serioso*. Op. 14. 93.

Digitized by Google

Nottebohm, G., Variationen zu vier Händen über ein Thema von S. Bach. Op. 17. 610.
Richter, C., Sonate zu vier Händen. Op. 18. 610.
Siebmann, Fr., Kleine Phantasiebilder. Op. 28; Drei Mazurkas. Op. 32; Präludium, Romanze und Scherzo. Op. 33. 113.
Steenhuis, T., Symphonische Variationen. Op. 5. 112.
Witte, G. H., Drei Tonstücke zu vier Händen. Op. 2. 610.
Wolff, B., Scherzo zu vier Händen. Op. 8. 610.

Berichte.

Aus:
Aachen. 203.
Basel. 469.
Berlin. 48, 133, 168, 267, 314, 395, 691, 751.
Bonn. 332.
Braunschweig. 462.
Bremen. 51, 170, 301, 396, 693, 847.
Breslau. 49, 134, 347, 502, 870.
Brünn. 365.
Coblenz. 67, 83, 445.
Cöln (Musikfest). 385.
Darmstadt. 136.
Dresden. 100, 202, 739, 788.
Frankfurt a. M. 153, 315, 427, 752.
Halberstadt. 677.
Hamburg. 169, 466, 707.
Hannover. 64.
Leipzig:
Abonnementconcerte. 38, 53, 68, 85, 117, 140, 157, 189, 221, 237, 678, 694, 709, 725, 740, 756, 772, 811, 828, 872.
Kammermusik im Gewandhause. 101, 116, 188, 222, 710, 741, 812, 872.
Pensionsfonds-Concert. 102, 850.
Armen-Concert. 172.
Stadttheater. 83, 644, 753.
Riedel'scher Verein. 204, 517, 789.
Euterpe-Concerte. 724, 755, 788, 828, 849.
Singacademie. 645, 827.
Pauliner-Concert. 139.
Passionsaufführung. 269.
Concert der Frau Schumann. 203.
Concert des Herrn Satter. 84.
Orgelconcerte. 413, 693.
Uebersicht der Leipziger Concertsaison 1864/65. 273.
London. 18, 280, 376, 485, 562, 643, 844. (Siehe auch Nachrichten 428, 470.)
Mainz (Das 5. Mittelrheinische Musikfest). 499.
Merseburg. 381.
Minden. 284.
München. 35, 97, 362, 436.
Münster. 379.
Oldenburg. 129, 394, 422.
Paris. 220, 311, 426.
Rostock. 155.
Stettin. 65, 252.
Wien. 20, 113, 131, 251, 283, 413, 771.

Neue oder wichtigere Werke in Berichten besprochen.

Bach, J. S., Johannes-Passion in Leipzig. 789.
—— Matthäus-Passion, in Leipzig 269; in Wien 283; in Frankfurt a. M. 427.
Bargiel, W., Symphonie, in Leipzig. 221.
Beethoven's »Fidelio«, in London. 18.
Brahms, J., Clavierquartett in A, in Leipzig. 222.
Bruch, M., Frithjof-Sage, in Leipzig 139, 172; in Wien 251.
Cherubini, L., Medea, Oper, in London. 428 (Nachricht).
Dietrich, A., »Braut vom Liebenstein« in Oldenburg. 422.
Esser, H., Orchester-Suite, in Wien 20, in Leipzig 828.
Gade, N. W., Symphonie Nr. 7, in Leipzig. 172.
Gernsheim, Fr., Clavierquartett, in Leipzig. 116.
Grimm, J., Orchestersuite, in München 363, in Wien 771.
Gluck's, Chr., »Orpheus und Eurydice« als Concert, in Leipzig. 755.
Händel, G. F., »Israel in Egypten«, Oratorium in Cöln. 385.
—— Samson, Oratorium, in Braunschweig. 462.
—— Judas Maccabäus, Oratorium, in Mainz. 499.
Hiller, F., Emoll-Symphonie, in Cöln. 389.
—— *Ver sacrum*, in Bremen. 170.
Joachim, J., Violinconcert in G, in Leipzig. 118.
Lachner, Fr., Dritte Orchestersuite, in Leipzig. 850.
Leonhard, E., »Johannes der Täufer«, Oratorium, in Leipzig. 204.
Liszt's, Fr., »Tasso«, in Wien. 115.
Löwe, Th., »Concino Concini«, Oper, in Wien. 132.
Meinardus, L., Roland-Lied, in Leipzig 828.
Mendelssohn, F., Ouvertüre (nachgelassen), in Leipzig. 102.
Meyerbeer's, G., »Afrikanerin«, Oper, in Paris 311; in Berlin 806.
Mozart, Zauberflöte, in Paris. 220.
—— Haffner-Serenade, in Leipzig. 102.
Raff, R., Orchestersuite, in Leipzig. 140.
—— Fest-Ouvertüre, in Leipzig 850.
Roda, F. v., Passions-Oratorium, in Rostock. 353.
Schmidt, Gustav, La Réole, Oper, in Leipzig. 753.
Schubert, Fr., Entr'actes zu Rosamunde, in Leipzig. 772.
Schumann, R., Faust-Scenen, in Cöln. 385.
—— »Paradies und Peri«, in Leipzig. 189.
Vieuxtemps, H., Ouvertüre, in Leipzig. 69.
Wagner, R., »Tristan und Isolde«, in München. 436.
—— Verschiedene Compositionen, in München. 98.
—— Rienzi, Oper, in Berlin. 395.

Miscellen.

Aussprüche älterer berühmter Musiker. 533, 548, 566.
Weberiana. 546.
Die Reihenfolge der Cantoren an der Thomasschule in Leipzig. 646.

Mittheilungen aus anderen Journalen, Zeitungsschau.

Betreffend:
Frankfurter Musikzustände. 71.
Dänische Musik. 72.
Don Juan, Wiener Hoftheater. 174.
Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthemas von M. Hauptmann. 208.
Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung. 239.
Brahms' Clavierquartett in A und die Leipziger Kritik. 272.
Fétis über Caldara. 304.
A. Dietrich's »Braut vom Liebenstein« 319.
R. Schumann's Requiem in Wien. 320.
Tristan und Isolde in München. 430, 448, 472.
Die Niederrheinische Musikzeitung und Offenbach. 430.
Mozart und dessen angebliche Sonaten in C-moll und B-dur. 430.
Eine französische Kritik des Niederrheinischen Musikfestes. 430.
Musikfest in Braunschweig. 462.

Digitized by Google

Die Wiener Recensionen und R. Wagner's Tristan und Isolde. 552, 600.
C. v. Bruyck über Bach. 568.
Allfeld über Tristan und Isolde. 568.
J. d'Ortigue über Meyerbeer. 583.
O. Gumprecht über Meyerbeer. 584.
H. M. Schletterer über Wagner's Tristan und Isolde. 584.
Das Stuttgarter Morgenblatt über Don Juan. 584.
E. Schelle über Fr. Liszt's »Heilige Elisabeth«. 595.
Passionsmusik von Keerin. 614.
v. Bülow über Liszt's »Heilige Elisabeth«. 664.
Hamburger Musikaufführungen. 707.
Patti-Concerte. 727.
Beethoven's Verwandte. 742.
Rich. Wüerst über Meyerbeer's »Afrikanerin«. 806.
F. Hiller über Nohl's »Briefe Beethoven's«. 757.
A. Ambros über Fétis' Biographien. 813.
Das »Ausland« über Musik in Mexiko. 814.
Curiosa aus Fétis' »Biographien«. 70.

Berichtigungen.

Zu dem Artikel »Die Kunst des Violinspieles«. 758.
Sachliche Berichtigungen. 712.
Seite 399, Nachrichten, Zeile 5 hat das sinnstörende »und« wegzufallen 240.

Beilagen.

Die Schifferfrau, Gesang mit Clavierbegleitung von F. Hinrichs, zu Nr. 9.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. Januar 1865. **Nr. 1.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven's Lieder. — Recensionen (Musik für Orchester. Neue Claviersonaten). — Musikleben in London. — Bericht aus Wien. — Nachrichten. — Anzeiger.

Beethoven's Lieder.

(Serie 23 der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe der Werke Beethoven's.)

* Wir setzen der ersten Nummer des neuen Jahrgangs einen altbekannten Namen vor, vielleicht zur Enttäuschung manches unserer Leser, der gerade an dieser Stelle etwas ganz Neues erwarten mochte. Wir hören selbst schon die nahgelegte Frage aufwerfen: wer will uns über diesen Mann noch Etwas sagen, was wir nicht schon von den zahllosen Scribenten gehört hätten, die sich und uns mit seinem räthselhaften Wesen gequält haben? Wir haben dieser Frage nur mit der anderen zu begegnen: muss nicht alles Reden über die Kunst, der wir dienen wollen, immer und immer wieder auf die wenigen Männer zurückkommen, welche daraus Etwas gemacht haben, das der Rede werth ist, bei welchen der Künstler und der Kritiker gleichmässig fortwährend zu lernen sich angewiesen sieht? Wenn es eine Last ist, so oft Besprochenes auf's Neue zu berühren, wird sie uns nicht durch die Gewalt jener Thatsache auferlegt? In diesem Sinne soll es uns vielmehr als ein gutes Omen gelten, gerade jenen Namen an der Spitze des neuen Jahrgangs zu finden, dem nichts Besseres zu wünschen ist, als dass sich Etwas von dem heiligen Ernste des grossen Mannes in allen Beziehungen zu seiner Kunst in allen folgenden Nummern fühlbar machen möchte.

»Was sollen uns aber dann die Lieder Beethoven's? die Lyrik soll doch nicht gerade seine starke Seite gewesen sein« — hören wir Andere einwerfen. Unsere Antwort hierauf wird aus dem weiteren Verlaufe der Besprechung zu entnehmen sein — die Frage aber weist darauf hin, zunächst zu sagen, was wir unter Lyrik verstehen.

Dieser Begriff ist auf dem Gebiete unserer Kunst ein viel umfassenderer, mannigfacher gegliederter, als auf dem der Poesie; man kann sagen, die ganze Musik ist Nichts, als eine reich entwickelte Lyrik. Wenn es die Aufgabe der letzteren ist, das Wahrgenommene, das Erlebte nicht für sich zu schildern, sondern als ein in die Innerlichkeit des Herzens aufgenommenes, dort fortwirkendes Moment darzulegen, wenn die Lyrik nur der durch einen besonderen Eindruck hervorgerufenen Stimmung nachzugehen hat, so wird der ganzen musikalischen Kunst ein viel weiter gestecktes Ziel kaum zu setzen sein. Sie ist der Welt der Anschauungen und Vorstellungen gegenüber zu machtlos, ihre Mittel sind nach dieser Seite hin viel zu beschränkt, sie kann nie ein volles Bild der Welt, nur einen Reflex ihrer Eindrücke in einer bewegten Seele geben. Selbst der musikalisch-dramatische Ausdruck strebt auf seinen Höhepunkten nach lyrischen Pointen und diese Eigenthümlichkeit ist es unter andern, welche sich immer zwischen die tragische Oper und die Tragödie trennend stellen wird.

Man muss sich dies gegenwärtig halten, wenn man eine Lyrik im engern Sinne innerhalb unserer Kunst von anderen Zweigen derselben sondern will. Man wird nie so feste, so handgreifliche Unterschiede finden, so bestimmte Grenzlinien ziehen können, als etwa in der Poesie, weil für alle Musik die letzten Zielpunkte nicht so verschieden sind und die Methode, dahin zu gelangen, in ihren Grundzügen fast immer dieselbe ist.

Deshalb lässt sich schwer in positiver Weise sagen, was musikalische Lyrik sei, man wird auf mehr negative Umschreibungen gedrängt. Sobald man der musikalischen Production engere Grenzen setzt, bleibt von selbst nur der rein lyrische Gehalt für ihr Schaffen übrig — es giebt keine musikalischen Epigramme, Fabeln u. dgl., die Musik kann, auf kleine Dimensionen angewiesen, nur Lieder, lyrische Stücke schaffen. Tänze und Märsche sind von den letztern nicht wesentlich verschieden und schwerlich von irgend welchem Gehalt, wenn er sich nicht bei näherer Untersuchung als lyrischer ausweisen sollte.

Schon hieraus ergiebt sich, dass man die lyrische Kraft eines Componisten nicht lediglich nach seinen Gesangscompositionen beurtheilen darf. Die Musik hat auch ihre ganz eigenartige Lyrik, für die sie der Hülfe der Dichter nicht bedarf, in der sie sich ganz auf die eigenen Füsse stellt; jeden aber, der hieran zweifeln sollte, würden wir zu seiner Ueberführung gerade auf Beethoven verweisen.

Wir würden hierbei — jener Begrenzung gemäss — von den lyrischen Pointen und Episoden in grösseren Sätzen absehen, und einfache, in sich geschlossene Melodien als Beispiele wählen, wie sie Beethoven häufig genug als Thema von Variationen hinstellt, die er daran anknüpft, um in ihnen den gegebenen lyrischen Gehalt erst ganz zu erschöpfen, Melodien, wie sie sich — um aus dem reichen Material nur Etwas herauszugreifen — in den langsamen Sätzen der Claviersonate Op. 109, des Clavierconcerts in Es, des Streichquartetts Op. 59 in F finden. Sind dies nicht einfache, in übersichtlichen und gleichförmigen rhythmischen Verhältnissen hinlaufende, bei einer Grundstimmung verharrende, schlichte Melodien, ohne alles abstechende Beiwerk, ohne spannende Gegensätze? und wäre ihre Wir-

Digitized by Google

kung anders zu charakterisiren, als eine rein und ungetrübt lyrische?

Es sind Lieder ohne Worte, freilich in einem anderen Sinne als die Mendelssohn'schen, für die noch Niemand Worte gesucht hat, weil sie — mit wenigen Ausnahmen — Nichts sind, als frei gehaltene Illustrationen zu der landläufigen poetischen Lyrik, weil jeder längst mit dem ganzen poetischen Apparat vertraut ist, der dem Componisten dabei durch den Sinn schwirrte, weil jedermann die dichterischen und musikalischen Schablonen kennt, denen diese Lieder feinsinnig angepasst sind. Bei jenen Beethoven'schen Melodien ist es anders. Auch sie haben jenen anheimelnden, vertraulichen Klang, der aller ächten Lyrik eigen ist, der in allen Hörern nur Wahlverwandtes, längst Bekanntes oder doch Geahntes wach zu rufen scheint, jene Wahrheit, die nicht als eine unerhörte, überraschende, blendende vor uns tritt, sondern als eine aus unserem eigenen Innern hervorquellende — wir glauben uns nur des längst Gefühlten deutlicher zu erinnern und stehen unter einem ähnlichen Einfluss, wie ihn ein alter Philosoph der Welt der Ideen beimisst, die sich uns auch nicht als eine fremde, sondern als eine nach nur vorübergehendem Verluste wiedergefundene aufthut. Und doch geben sie ganz eigenartige Stimmungen, die ein höchst persönliches Gepräge tragen, die eine unheimliche Macht über uns gewinnen, und wie Träume, wie eine Naturgewalt über uns heraufziehen. Der Eindruck wechselt: jetzt scheint die Welt, in die wir blicken, eine wohlbekannte, uns vertraute, jetzt eine fremdartige, als ob ein übermächtiger Geist sie nur zum Spiegelbilde des eigenen persönlichsten Seins gemacht hätte. Das hebt jenen Eindruck voller, gemeingültiger Wahrheit aber keineswegs auf: das Wahre in den energischen Formen, in denen es grosse Geister auszusprechen wissen, erscheint zugleich fremdartig und unerreichbar, wie doch durch unser eigenstes Wesen auch wieder nahe gelegt.

Dabei schreitet das Ganze in der äussersten lyrischen Gedrungenheit fort, man lauscht mit Spannung den Regungen des darin pulsirenden Lebens, die die volle Kunstwahrheit und zugleich eine schlagende Naturwahrheit zu haben scheinen. Man fühlt eine treibende Gewalt, die auf ein ganz bestimmtes Ziel gerichtet ist, der Zug der Melodie ist so fest und unbeirrt, dass es ihn förmlich zur Sicherheit und Deutlichkeit des sprachlichen Ausdruckes zu drängen scheint, man sucht nach den Worten, die auf der Zunge zu liegen scheinen, damit sie doch endlich das Räthsel des geheimnissvollen Processes lösen.

Diese Worte hat noch Niemand gefunden, auch Beethoven selbst nicht, den es in grüblerischen Stunden oft selbst gedrängt hat, der eigenen unheimlichen Productivität dadurch Herr zu werden, dass er nach Signaturen für seine einzelnen Schöpfungen suchte, die seine Absichten zugleich der Welt zugänglicher machen könnten. Eine gute Ueberschrift kann auf ein Gedicht immerhin noch ein besonderes Licht werfen, ein Epigramm über eine lyrische Stimmung Interesse erregen und zu denken geben — das eigentliche Geheimniss bleibt aber doch unenthüllt, es würde nur seinen Zauber verlieren, wenn es wirklich durch andere Ausdrucksmittel zu erschöpfen, auf anderem Wege zu ergründen wäre.

Die Lyrik solcher Sätze zeigt die ganze Stärke der Musik als einer selbständigen und unabhängigen Kunst und ist der Poesie ewig unerreichbar. Aehnlicher Wohllaut, ähnliche Eurhythmie, eine so gleichmässig fortgleitende Entwicklung, eine in allen Theilen so vollendete Gliederung ist der rauheren, sich aus lauter selbständigen Gliedern zusammenfügenden Wortsprache versagt. Kein Dichter wird je Texte zu solchen Melodien Beethoven's schreiben, die ihnen ebenbürtig erscheinen und sich doch gleichmässig ihrem Flusse anschmiegen könnten — freilich wird es auch keinem Musiker gelingen, gedankenvolle lyrische Texte, in denen eine reiche und complicirte Bildung poetischen Ausdruck gefunden hat, musikalisch wirklich mit seinen Mitteln zu bewältigen. Beide Künste berühren sich fortwährend, sie finden nach allen Richtungen — nicht nur im Drama — an ihren Grenzen ein gemeinschaftliches, gewissermaassen neutrales Terrain, auf dem sie sich mit einander vertragen können: jede vermag sich aber auch von diesen Berührungspunkten abzuwenden und dann grossartigen Fluges in Regionen vorzudringen, wohin ihr die Nebenbuhlerin nie zu folgen vermag.

Wenn Beethoven selbst dennoch, wie schon angedeutet wurde, oft von poetischen Absichten, die er in Instrumentalsätzen verfolgt, von poetischen Situationen, die er darin zu malen versucht habe, gesprochen hat, so hat er sich nicht deutlich und präcis ausgedrückt. Er war keinenfalls ein Programmmusiker, der in seinem Schaffen in jedem entscheidenden Momente nach einem poetischen Muster hinübergeschielt und Nichts gewollt hätte, als das zu reproduciren, was ein über eine höhere Kunst gebietender Dichter in Wahrheit schon einmal viel positiver gesagt hätte. Er war nicht der Mann, der sich darauf beschränkt hätte, poetische Bilderbogen zu illuminiren. Seinem Schaffen, seinem productiven Verhalten gegenüber kann den erwähnten Aeusserungen kein anderer Sinn beigelegt werden, als dass der, der ihn verstehen wolle, ihn als einen musikalischen Dichter nehmen müsse, der sich unterfange, allen Ernstes mit dem Poeten — freilich in seiner Weise — zu wetteifern. Er hatte einen grossen Respect vor der Poesie, als der mit bewussterer Freiheit geübten Kunst, deren Meister sich längst nicht mehr bei schönen Worten hatten genügen lassen, während die Musiker noch lange unbefangen Nichts wollten, als gute, wohlgefügte Musik machen. Er nahm sich diese vorgeschrittenere Kunst zum Vorbilde, weil man damals noch nicht die innere Einheit des gesammten Kunstgebietes übersah und weil man zu der uns schon geläufigen Abstraction »Künstler«, »künstlerische Auffassung« noch nicht vorgedrungen war. Die Dichter waren ihm die natürlichen Repräsentanten des Fortschritts, den er für geboten hielt, sie waren dem Wesen ihrer und aller Kunst näher getreten, als die Musiker, als sie alle traditionellen Formen verwarfen und den Stoff ihres Schaffens vor allem in dem eigenen Innern suchten. Beethoven vindicirte sich dieselbe Freiheit der Auffassung, auch er wollte nur volle Griffe ins Menschenleben thun, Alles, was er schuf, sollte der Reflex inneren Lebens, innerer Bewegung, nicht mehr blosses äusserliches Klingen sein. Er wollte seinen Hörern die Welt zeigen, wie sie ihm erschien. Diese Absicht, seine Kunst mit einem bestimmten Inhalte zu erfüllen, nannte er eine poetische, wir nennen sie richtiger die künstlerische, da alle Kunst Nichts wollen kann, als dem durch die gesammte Wirklichkeit erfüllten und bewegten Innern mit allen dem Menschen zu Gebote stehenden Mitteln entsprechenden und deshalb schönen Ausdruck zu geben.

Die poetische oder künstlerische Auffassung und Absicht ist nicht der eigentliche Inhalt einer künstlerischen Schöpfung, sondern die Voraussetzung alles künstlerischen Schaffens — auch aller Kunstkritik. Alle grossen Künstler, auch die der älteren Zeiten, sind schon auf dieser Fährte gewesen, wenn sie auch noch keine Reflexionen in dieser Richtung anstellten. Jene etwas unklare Formel schien Beethoven

Digitized by Google

die Frage zu erschöpfen und er gewann für sich damit sehr viel: einen kritischen Standpunct seinen Vorgängern gegenüber, grössere Consequenz der eigenen Entwicklung, die stete Aufforderung, die ihm gegebene Kraft mehr und mehr zu concentriren, seiner Production einen einheitlicheren Zug, ein persönlicheres Gepräge zu geben.

Der specifische Gehalt der einzelnen Composition und ihrer Theile ist dagegen das persönlichste Eigenthum des Künstlers, und er so wenig, als Andere, vermögen ihn mit Hülfe jener Formeln aus dem Kunstwerke, das durch den Künstler selbständige Existenz, gewissermaassen eigenes Leben erhalten hat, zu abstrahiren. Auch die Dichter sagen das, was sie wollen, nur durch ihr Kunstwerk, und jede Erläuterung, die sie hinzufügen mögen, sagt etwas Anderes, dem Kunstwerke selbst Fremdes. Das Kunstwerk spricht, vermöge des ihm eingehauchten Lebens, seine eigene Sprache, zu deren Verständniss Commentare nicht viel helfen, da die Commentatoren — abgesehen von einzelnen schätzbaren Notizen — nur ihre eigenen Eindrücke geben, ihre Leser nur durch das eigene Beispiel lehren können, welche Stellung man dem Kunstwerke gegenüber einnehmen soll. Hat der Leser künstlerischen Blick, Freiheit und Leichtigkeit der Auffassung in solcher Schule gewonnen und damit ein eigenes, selbständiges Verständniss, so lässt er sich Nichts mehr aufreden, was er nicht selbst sieht und hört. Alle Commentare sind Nichts, als angewandte Aesthetiken, und deshalb meist charakteristischer für den Erklärer, als für den Künstler, der mit solcher Beleuchtung beehrt wird. Wir erinnern an die Deutungen der Werke Beethoven's, mit denen sich Marx, Lenz u. A. versucht haben.

Diese Bemerkungen über eine so häufig erörterte Frage waren nicht wohl zu übergehen, weil das Verhältniss Beethoven's zur Poesie bei einer Besprechung seiner Lieder nothwendig näher in's Auge gefasst werden muss. Man wird es nicht wohl als ein so inniges bezeichnen können, wie für manche andere Componisten, deren Production vorzugsweise in der Beziehung zu den Dichtern ihrer Wahl wurzelt, darin fast allein bedeutende Anregung findet. Beethoven war fern davon, neben dem Dichter jene bescheidene Stellung einzunehmen, welche sich neuere Schulen nicht ohne Stolz über ihre vermeintlich bessere Einsicht geben. Er suchte immerhin den Dichtern ihre künstlerische Methode abzusehen, ging aber im Schaffen ganz seine eigenen Wege. Hin und wieder mochte er einen Stoff aufgreifen, dessen sich die Poesie schon früher bemächtigt hatte: er war aber seines Coriolan sicher, gleichviel welcher Dichter sich vor ihm an dem Trotze einer unbändigen Natur versucht haben mochte. Er hat nur in dem oben erwähnten Sinn von Shakespeare gelernt, das Beste und Wesentlichste: überall ganz er selbst zu sein. Er schreibt weder einen Shakespeare'schen noch einen Collin'schen Coriolan: er tritt selbst in seiner ganzen Grösse in dieser Maske vor uns.

Die Dichter können dem Musiker nur dann eine Macht sein, wenn sie der Welt, die in dem letzteren lebt, schon vorweg einen annähernd erschöpfenden Ausdruck, künstlerische Form gegeben haben. Eine solche Grösse gab es für Beethoven nicht, die Nation hat der Erscheinung eines dichterischen Ebenbildes von ihm noch zu harren. Wenn man ihm häufig Schiller an die Seite stellt, so lässt sich eine grosse Verwandtschaft der Grundrichtungen, der Ideale beider Männer, freilich nicht leugnen, ihr Entwicklungsgang, ihr Verhältniss zur Kunst, ist aber so grundverschieden, dass sich im Einzelnen fast nur Differenzpunkte finden würden, wenn man wirklich einen genauen Vergleich anstellen wollte. Die ganze Verschiedenheit der Schwesterkünste, vor Allem ihrer Methode, wird sich schwerlich anschaulicher machen lassen, als durch einen derartigen Versuch. Einem Manne, wie Beethoven, konnten die Dichter für seine Kunst Brauchbares nicht mehr geben, als er in sich hatte, in seinem ebenbürtigen Innern, das ebenfalls eine ganze Welt in sich barg, nach der einen Seite hin begrenzter, enger, nach der andern Seite viel weiter, reicher und vielseitiger, als die Welt der Poeten. Und gerade nach dieser Seite hin zog es Beethoven, das zu sagen, was noch Niemand gesagt hatte, und was Niemand sagen konnte, als er, worauf seine Vorgänger nur hinzudeuten vermocht hatten.

So liegt denn auch zwischen jener instrumentalen Lyrik, deren unübertroffener Meister Beethoven ist, und der vocalen, einen dichterischen Text aufgreifenden eine tiefe Kluft. Der Text nimmt dem Componisten ebenso viel an Freiheit, als er ihm andererseits von der Welt der Anschauungen und Vorstellungen näher rückt und zugänglich macht. Die Sehnsucht nach diesen Reichthümern und Schätzen der Welt der äussern Wirklichkeit und des Geistes ist bei den Componisten nach ihrer Begabung verschieden. Die einen opfern dem Versucher, der sie in dieses Jenseits blicken lässt, den besten Theil ihres Selbst, ihre Freiheit, andere überlisten ihn: diesen genügt ein Blick hinüber, sie nehmen in sich auf, was sie brauchen können und treiben damit ein ziemlich leichtfertiges Spiel, ohne ihre Seele an das fremde Gut zu verlieren. Sie verarbeiten in gewohnter Manier die Gaben der Poesie als ziemlich gleichgültiges Material, dieses bleibt dem Heil ihrer künstlerischen Seele unschädlich, fördert es aber ebensowenig wesentlich.

Auch Beethoven ist nicht derselbe, wie wir ihn oben zu schildern suchten, wenn er Hand in Hand mit dem Dichter vor uns tritt. Jene weiten Perspectiven in's Unendliche verkürzen sich, die Umrisse werden fester, das Ziel der Bewegung klarer — freilich geht aber auch ein gutes Theil jenes geheimnissvollen Zaubers, von dem wir uns bestrickt fühlten, verloren. Wir stehen nicht mehr sprachlos, wie vor einem Wunder, vor der unendlich viel und doch wieder nichts Bestimmtes sagenden Melodie — haben wir doch mit dem Texte die Lösung des Räthsels und zugleich die Seite gefunden, an welche sich kritische Gesichtspunkte in aller Zuverlässigkeit anheften lassen, kommt doch mit dem Texte schon ein kritisches Element in das Schaffen selbst, da der Componist das eigene Wollen und Können stets mit dem des Dichters vergleichen, beide an einander messen muss.

Beethoven nimmt nun in seiner vocalen Lyrik ganz verschiedene Standpunkte ein. Nicht immer bleibt er gleichmüthig an der Seite des Dichters, im rechten Momente zeigt er sich in seiner vollen Ueberlegenheit, als sein Meister. Im letzten Satze der neunten Symphonie stellt er seine musikalische Lyrik neben die poetische Schiller's. Dieser nimmt in seiner rhetorisirenden Weise keinen weiten Anlauf, mit kräftigen vollklingenden Worten reisst er uns mitten in seine Anschauungen hinein und wird nicht müde, in beredter Weise sein Thema von der verbrüdernden Gewalt der Freude weiter auszuführen. Was ihm bei allen diesen Anstrengungen nicht gelingt, die gewaltige Steigerung der ursprünglich einfachen Empfindung, das leistet Beethoven mit seiner Musik. Er weiss die hochgegriffenen Worte einer schlichten Melodie von volksthümlichem Charakter geschickt anzuschmiegen — aus dieser entwickelt er aber in fortwährender Steigerung neue contrastirende Gebilde. Die Beredtsamkeit des Componisten weiss

Digitized by Google

die alten einfachen Elemente in immer grösseren Dimensionen wirklich als neu erscheinen zu lassen. Die poetische Absicht Schillers wird hier erst zu künstlerischer Wirklichkeit, das Gedicht wird nun erst in Wahrheit zum Dithyrambus, welcher die Phantasie freudetrunken über die Schaaren der verbrüderten Menschheit hinaus in unendliche Fernen blicken lässt, ihr ein erhebendes, berauschendes Gefühl der Einheit allen wahrhaft lebendigen Sein's giebt. Diese Lyrik erreicht die Grenze menschlichen Wollens und Könnens, sie setzt der Kunst gewissermaassen einen Markstein; Beethoven vermochte dies, indem er die ganze ihm unterthänige Gewalt des Orchesters rücksichtslos für seine Zwecke aufbot, alle herkömmlichen Schranken bei Seite warf.

Mehr an das Herkommen sich anschliessend, zeigt sich Beethoven in den beiden Liedern, die er zum Egmont geschrieben hat. Aber auch hier macht er sich nicht zum blossen Interpreten einiger Textzeilen, sondern er sucht in den wenigen Takten dem Dichter, der für seinen Zweck so viele Worte aufzuwenden hat, seine ganze Figur nachzuschaffen. In solchen Charakterliedern — man verzeihe diesen Ausdruck in Ermangelung eines besseren — liegt die starke Seite der Lyrik der älteren Meister zu Tage. Man würde Mozart als Liedercomponisten sehr Unrecht thun, wenn man die Lieder des Osmin, Pedrillo, Cherubin, Don Juan bei der Beurtheilung ausser Acht lassen wollte: die Alten zeigen ihren lyrischen Gehalt und eine ganz eigenthümliche Meisterschaft im Liede nur gelegentlich auf dem Theater. Wir können aus demselben Grunde auch jene Egmontlieder hier nicht übergehen.

In Clärchen steckt Etwas von den Frauen, die in der Zeit grosser politischer Kämpfe mit den Männern in den Krieg gezogen sind. Sie liebt in Egmont den glänzenden, grossen Mann, der ein ganzes Volk nach sich zu ziehen weiss, sie fühlt sich durch diese Liebe unendlich gehoben, aber auch vollkommen beherrscht. Dies sind die Elemente, die in ihr gähren, welche die Zurückhaltung, auf die das Weib angewiesen ist, bedrohen, sie in höchste Aufregung versetzen. Beethoven weiss dieselben auf das Schlagendste anschaulich zu machen im ersten Liede: »Die Trommel gerührt«. — Aus abgerissenen, schnell hingeworfenen Phrasen über einer unruhigen, befremdlichen Begleitung entwickelt sich nach und nach mit drängender Nothwendigkeit ein hell und voll klingendes Marschmotiv — das volksthümlichste, das Beethoven gefunden hat. Die Sängerin wird auf einen kurzen Moment aus ihren einsamen, unruhigen Träumen hinausgerissen in eine grosse Gemeinschaft, die ihrem Schwanken eine gleichmässige und sichere Bewegung gegenüberstellt — nur auf einen Moment, sie fällt schnell in ihre Isolirung, in phantastische Wünsche zurück, und wenn sie auch zum Schlusse bei einer neckischen Vorstellung verweilt, so tritt doch das Orchester sofort wieder mit einer trüben und unruhigen Wendung dazwischen, welche kein gutes Ende ahnen lässt. Beethoven weiss alle diese Momente im natürlichsten Flusse in die einfache Liedform zu bannen.

In geringerem Grade war dies möglich in »Freudvoll und leidvoll« mit seinen kurz hingeworfenen rhetorischen Gegensätzen und dem kurz abgerissenen Schlusse, der dem Componisten einige arienhafte Wendungen fast aufnöthigte. Trotzdem weiss er wieder einen verwandten Ton im Ganzen zu treffen. Clärchen ist hier nur mit sich, mit der geheimnissvollen Macht der Leidenschaft, die sie verzehrt, beschäftigt, sie philosophirt in der Weise eines jungen Mädchens über sich und ihr Schicksal, bis ihr alle Bedenken in einer seligen Gewissheit untergehen.

Wir kennen alle Einwürfe gegen diese Lieder. Clärchen soll volksthümlich einfache, glatte Melodien singen — als ob diese Lieder vom Dichter nach diesem Maassstabe zugeschnitten und nicht vielmehr ganz persönlich gehalten und aus der Situation heraus gesungen wären. Der Zutritt des Orchesters soll im Schauspiel mit der Illusion unverträglich sein — was muss das aber für eine künstlerische Illusion sein, die gerade durch den erschöpfenden, schlagenden Ausdruck dessen, worum es sich handelt, in der künstlerischsten Form aus ihren Himmeln zu reissen ist? Die Leute, die im Theater die Natürlichkeit des täglichen, wirklichen Lebens suchen, sind sehr inconsequent, wenn sie dort irgend Etwas natürlich finden.

Es finden sich aber auch principielle Gegner, die unter wahrer und ächter Lyrik ganz etwas Anderes verstehen, als Beethoven in jenen Liedern. Diese schliessen sich der Anschauung des grossen Publicums an, wonach Lyrik etwas höchst Bescheidenes und wesentlich Dürftiges ist, das ohne Weiteres Jedermann zugänglich sein soll, eine Kunst in Taschenformat, handlich und stets bereit, den Bedürfnissen des Moments zu dienen, sobald ein tüchtiger Mann aus dem Volke in einer freien Viertelstunde seiner Gemüthlichkeit Luft machen will. Es soll Alles von derbem einfachem Zuschnitt, die Melodie dem Gedichte auf den Leib gepasst und wo möglich so eingerichtet sein, dass ein Chor gleichgestimmter Seelen sofort in den Refrain einstimmen kann. Diese Neigungen hat denn eine kritische Schule aufgegriffen, nationale Gesichtspunkte in die Waagschaale geworfen, viel von Einfachheit und Unschuld, Kraft und Gesundheit des Volkes gesprochen, nach musikalischer Hausmannskost, »Hausmusik« für dasselbe geschrien, die ganze Literatur einer Art polizeilicher Ueberwachung unterworfen und Alles als gefährlich verdächtigt, was nicht in jenen Ton einstimmt. Man hat dabei ganz richtig gefühlt, dass, wenn Aermlichkeit und Dürftigkeit ein besonderes Kunstgebiet einmal angewiesen erhalten sollen, das lyrische dafür in Anspruch zu nehmen ist. Ein unklares Ideal von Volkslied und Volksgesang, das einer weit hinter uns liegenden Vergangenheit angehört, spielt bei alledem eine grosse Rolle.

Wir wollen eine gewisse Berechtigung dieser Richtung einer verstiegenen, sich übernehmenden, von der nationalen Basis sich allzuweit entfernenden Kunst gegenüber gar nicht in Frage stellen und nur bitten, mit diesen Gesichtspunkten unsere musikalischen Classiker zu verschonen. Dieselben haben sich von den Eigenthümlichkeiten der Nation nie so weit entfernt, als unsere classischen Dichter, sie haben aber ihre grosse Mission weitherziger aufgefasst, als jene ängstliche Schule, nicht einzelne Volksclassen, sondern die grosse Gesammtheit der Nation, eine ideale Grösse, im Auge behalten. Wir schätzen das bescheidene Talent anderer Männer, das jenen Bedürfnissen der grossen Masse zu genügen suchte, verdienter Maassen hoch und protestiren nur dagegen, dasselbe zum Maassstabe der gesammten Production auf einem unendlich ausgedehnten Gebiete zu machen.

Reichardt, einer der ersten Vertreter jener wohlmeinenden Richtung, hat jenes »Freudvoll und leidvoll« in seiner Weise ganz vortrefflich in Musik gesetzt — die neueren Producenten von Hausmusik haben Etwas von ähnlicher Sangbarkeit selten zu Stande gebracht. Er sieht natürlich von der dramatischen Situation ab und übersetzt das Lied in's Gemeinverständliche zum Nutzen und Frommen aller der Mädchen, die ihre Empfindungen mit einigen Accorden auf dem Claviere zu begleiten verstehen. Er rückt die starken Gegensätze des Textes so nahe neben einander, wie

Digitized by Google

sie in der Seele der guten Mädchen wirklich stehen werden: ein wenig Melancholie in müssigen Nebenstunden und die frohe Aussicht auf ein bescheidenes Glück an der Seite eines soliden jungen Mannes, der sie natürlich heirathen wird. »Glücklich allein ist die Seele, die liebt«! rufen auch sie und bleiben dabei doch vor allen Fährlichkeiten Goethe'scher Lyrik, nervös machender Musik, der Leidenschaft und so irreleitender Vorstellungen bewahrt, wie sie mit einem lebhaften Bilde des etwas emancipirten Clärchens gegeben sind. Eben weil das Lied in diesem Sinne so sprechend und charakteristisch ist, weil es eine ansprechende Form für diese zahme Auffassung eines genialen Gedichts wirklich bietet, ist es ein Meisterstück in seiner Art. Aber diese Art hat mit der Beethoven'schen Kunst, von der wir bis jetzt sprachen, fast Nichts mehr gemein: ihren Anhängern erscheinen jene Instrumental-Melodien unklar und gesucht, jenen Chorsatz der neunten Symphonie nehmen sie im besten Falle als eine Art göttlichen Wahnsinns hin und in jenen Bildern Clärchens finden sie deutliche Spuren krankhafter Aufregung.

Dennoch ist auch diese Auffassung der Sache Beethoven nicht fremd geblieben, er hat hin und wieder sich auch geflissentlich in diesen einfachsten Formen versucht und so in Wahrheit das Gebiet der Lyrik in seiner ganzen Ausdehnung durchmessen.

Nach diesen Andeutungen wird es leicht sein, den einzelnen Liedergruppen, zu deren Besprechung wir uns nun wenden, ihren Platz anzuweisen.

(Fortsetzung folgt.)

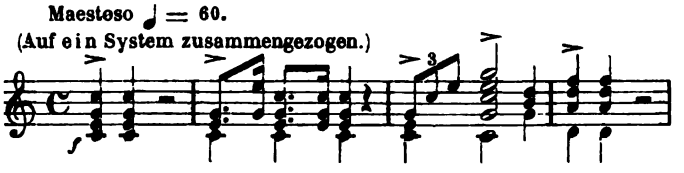
Recensionen.

Musik für Orchester.

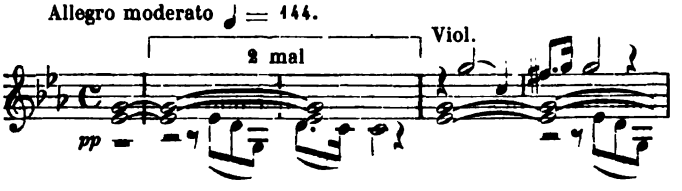
Woldemar Bargiel. Ouvertüre zu Prometheus für grosses Orchester. Op. 16. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur Pr. 2 Thlr.

S. B. Der den Lesern dieser Blätter aus den früheren Jahrgängen wohlbekannte Componist, den wir unbedenklich als einen der höchstbegabten unserer Zeit bezeichnen können, bietet hier dem musikalischen Publicum eine Ouvertüre »zu Prometheus«. So viel wir wissen, existiren bereits zwei Ouvertüren unter diesem Namen, wovon die eine Beethoven zum Verfasser hat und freilich nur zu einem Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« geschrieben ist. Die andere hat den »entfesselten Prometheus« zum Vorwurf und Fr. Liszt zum Autor. Scheint diesen beiden nur die Aufgabe gestellt gewesen zu sein, dort Prometheus in seinem Schaffen, hier in den qualvollen Leiden, die ihm Zeus zur Strafe dafür auferlegte, und in seiner Verklärung musikalisch zu illustriren, so dürfte Bargiel (wenn der Titel nicht etwa erst nach der Composition dazu gekommen ist) den Titanen überhaupt in seiner göttergleichen Kraft und Majestät »darzustellen« versucht haben. Denn die Ouvertüre bewegt sich zum Theil in breitausgelegten wuchtigen und hellen Dur-Accorden, in welchen sich der Componist kaum genug thun kann; zum Theil in dämonischen, düstern und leidenschaftlichen Mollklängen, die das Auflehnen des Titanen gegen den Menschen hassenden Zeus bezeichnen zu wollen scheinen, durchschossen mit chromatisch-klagenden Melodien, die vielleicht auch nebenbei sein Leiden andeuten sollen. Die Mythologie bezeichnet Prometheus vor Allem als »Retter, Lehrer und Wohlthäter der Menschen« und diesem Bilde entspricht (wenn man überhaupt von einem »Entsprechen« bei der Musik reden darf) am meisten Beethoven's Ouvertüre. Die aufwirbelnden Achtelpassagen seines Themas scheinen förmlich das erwachende Leben, die allenthalben sich entwickelnde Rührigkeit anzudeuten. Frei und fröhlich spriessen aus allen Ecken (musikalisch: aus vielen Tonarten) werdende Kräfte hervor. Kein Wunder, wenn bei solcher Auffassung und unter den Meisterhänden eines Beethoven ein Werk entstand, das zwar noch lange nicht zu seinen bedeutendsten zu rechnen ist, das aber gleichwohl im Publicum einschlug und dessen Sympathie lange behaupten wird. Dem gegenüber wird die Bargiel'sche Ouvertüre einen etwas schweren Stand haben. Der Titel »Prometheus« wird immerhin sowohl den Vergleich mit der mythischen Person selbst, wie mit dem früheren Componisten hervorrufen. Und es wird nicht an Stimmen fehlen, welche finden möchten, der Name irgend eines andern Helden der Göttergeschichte würde ebenso gut, wo nicht besser auf die vorliegende Ouvertüre gepasst haben. — Gehen wir nun ihren Inhalt durch.

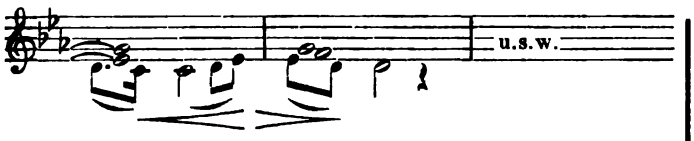
Eine breit angelegte Introduction, C-dur 4/4, *Maestoso,* mit lang aushallenden starken C dur-Accorden und in Rhythmen eines sehr langsamen Marsches, beginnt das Werk:



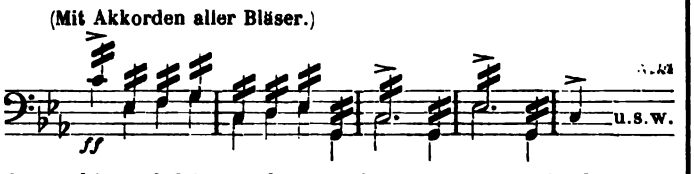
Der Componist bietet Alles auf, was in Harmonieschritten und Instrumentation majestätische Kraft giebt. Fast ungeschlacht und vorweltlich klingt das, als wollten nicht Menschen oder Künste, sondern neue Welten geschaffen werden, oder mindestens als handle es sich um die Frage, ob »Kronos oder Zeus«. Ein Solo zweier C-Hörner, begleitet von feierlichen kurzen Paukenwirbeln und beantwortet von Oboen und Clarinetten, scheint dann ein milderes Element zur Geltung bringen zu wollen, doch nach 8—9 Takten tritt das Saiten-Quartett *unisono* mit punktirten, von oben heruntergehenden Scalen dazwischen und es folgt nach einer chromatischen Harmoniefolge: $\overset{as}{d}\ \overset{as}{d}\ \overset{}{des}$ eine kurze Fortestelle von unheimlich düsterer Pracht mit in die Höhe gedrückten Instrumenten, worauf (nach dem Sextaccord von Des-dur) plötzlich, und *piano, G*, die Dominante der Tonart, in Bässen und Pauken auftritt. Die Flöte lässt auf diesem Orgelpunkte dann sanfte Accordgänge vernehmen; die Violinen werfen rasche Läufe dazwischen, die immer mehr anschwellen, und endlich nach C-dur zum ersten Motiv zurückführen, welches jetzt mit Imitationen ausgestattet wird. Nach einigen Fanfaren der Trompeten, Hörner und Pauken, wobei die Tonart in C-moll umschlägt, wird zur Dominante gewendet und bald verändert sich die Scene, indem das *Allegro moderato ma passionato,* C-moll 4/4, eintritt. Während die Clarinetten und Fagotte die Terz $\overset{g}{es}$ *pianissimo* aushalten, bringen die Saiteninstrumente folgendes pathetische Motiv (ein Thema kann man es nicht wohl nennen):



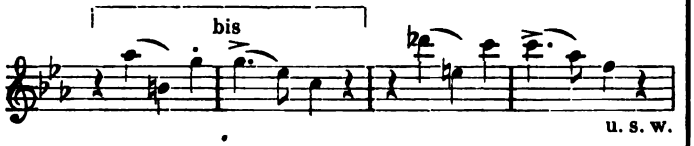
Digitized by Google



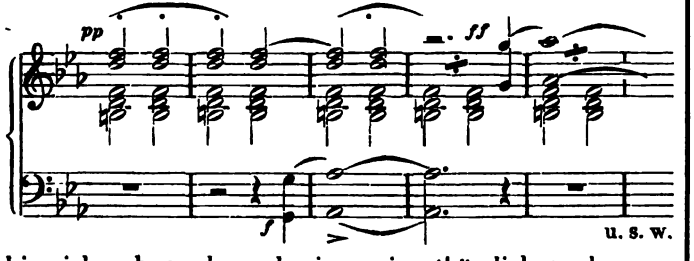
Nach längerer Steigerung (für die ersten Violinen schwer zu spielen!) lässt sich *fortissimo* ein anderes Unisono-Motiv der Streicher hören, welches wieder recht cyklopisch klingt — als sollten Donnerkeile geschmiedet werden, oder als würde Prometheus eben an den Felsen geschmiedet (! man sieht, was die Titel für specielle Vorstellungen erwecken können):



Späterhin auf *G* ist noch ein schönes Forte-Motiv der Violinen, gebildet durch das erste Motiv in doppelt langsamer Bewegung (leider durch Piccolo verstärkt, wodurch der Klang leicht unedel wird) bemerkenswerth:



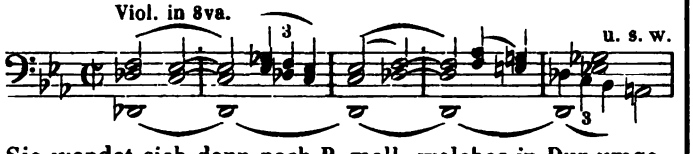
Das vorherige Motiv kehrt wieder; dann sonderbar unheimliche, lange fortgesetzte Accorde der Flöten, Clarinetten und Fagotte, begleitet von krachenden Schlägen des Streichquartetts in tiefem *unisono*, die wieder von den Oboen gefolgt werden:



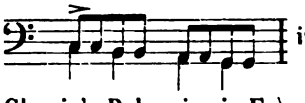
bis sich, abermals nach einer eigenthümlichen chromatischen Harmoniefolge:

b	—	—	—	*bb*	*bb*	*as*
g	*ges*	*f*	*fes*	—	*es*	—
des	—	—	—	—	*c*	—
e	—	*f*	*fis*	*g*	*ges*	—
des	—	—	—	—	*as*	—
					des	—

ein Seitensatz in Des-dur entwickelt. Der Takt verwandelt sich bei gleichbleibendem Tempo in *alla breve*. Die Melodie, welche viele chromatische Schritte enthält, klingt in ihrer instrumentalen Behandlung eigenthümlich und klagend, dürfte aber in ihrer Fortsetzung nicht Jeden sympathisch berühren:



Sie wendet sich dann nach B-moll, welches in Dur umgewandelt und zur Dominante von *Es* wird, der Parallele der Haupttonart des Allegro. Indem hier nun die tieferen Stimmen die Führung jener Melodie des Seitensatzes übernehmen, fängt das Tempo an, immer rascher zu werden, bis die halben Noten die Schnelligkeit der bisherigen Viertel erreicht haben und wir uns, vermittelst des Taktwechsels in $^4/_4$, wieder unvermuthet im alten Geleise befinden. Während jenes *stringendo* geht an der Hand derselben Seitensatz-Melodie eine Steigerung auch in modulatorischer und dynamischer Hinsicht vor sich und man gelangt im *ff* abermals zu *G*, der Dominante. Bei dem *Deus-ex-machina*-Taktwechsel befinden wir uns in C-moll, Bässe und Pauken auf *g* ruhend und wirbelnd, die Violen die Terz *es g* tremolirend, die zwei Trompeten aber in Octaven *piano* das Thema der Introduction angebend. Leise führen uns dann dreistimmige Accorde der Posaunen über G-moll nach D-moll, und jenes Thema geht in die Oboen und Clarinetten über. Nochmals die Posaunen, nach D-moll in F-moll einsetzend. Dann in den Violinen das Hauptthema des Allegro, in C-moll das *Fortissimo*-Motiv, der Seitensatz zuerst in Es-dur, später bei gleichfalls wiederholtem *stringendo* in As-dur, dann langer Orgelpunkt auf *G*, $^4/_4$-Takt in C-dur mit Trompetenfanfaren und oft wiederholtem



in allen Streichern (erinnernd an Chopin's Polonaise in Es), endlich das Maestoso wie zu Anfang der Ouvertüre, in einem *Più moto* kräftig und voll in C-dur ausschallend.

Betrachten wir die Form des Ganzen noch einmal, so zeigt sie sich von der gewöhnlichen neueren Ouvertürenform darin abweichend, dass die Introduction durch die Wiederholung am Schluss zur Hauptsache, das Allegro zum Mittelsatz wird. Zieht man den Modulationsgang in Betracht, so ergiebt sich folgende Figur:

C-dur,							C-dur.
			Es-dur,		Es-dur,		
	C-moll,			C-moll,			
						As-dur,	
		Des-dur,					
1	2	3	4	5	6	7	8.

Man ersieht daraus, dass von der Haupttonart C-dur aus, welche Anfang und Ende bildet, die Modulation sich durchaus in die Tiefe wendet, wodurch die Composition einer umgekehrten Pyramide ähnlich wird, — eine Eigenthümlichkeit Bargiel's, die schon mehrfach bemerkt wurde (der gewöhnlichen Regel nach geht die Modulation eines Stücks von Beginn an aufwärts und senkt sich zum Schluss in die Tiefe zurück), und die gleichbedeutend ist mit dem in anderer Weise Ausgedrückten: Die Natur des Componisten sei eine nach Innen gekehrte, er arbeite mehr in sich hinein als aus sich heraus. Es ist das ein noch viel zu wenig aufgeklärter Punkt des musikalischen Kunstgesetzes, den wir hier nur abermals dem Nachdenken unserer Leser überliefern wollten. Unserer bescheidenen Meinung nach möchte sich ein solcher Modulationsgang oder eine solche Anlage mehr für eine Faust- oder Manfred-Ouvertüre eignen, als gerade für eine zu Prometheus.

Was die thematische Erfindung in dem Werke betrifft, so wird der Leser aus den ihm vor Augen gestellten Hauptgedanken ersehen haben, dass sie, wenn auch vielfach düster, nicht gerade melodisch reizend, doch eine höchst edle und nicht gewöhnliche ist. Die Motive sind geeignet, das Interesse für ihre weitere Entwicklung in hohem Grade zu erregen. Und Bargiel's Kunst der thematischen Verwerthung (wohl zu unterscheiden von contrapunktischer Behandlung, die in dieser Ouvertüre von minderem Belang ist) sorgt dafür, dass der Hörer nach dieser Seite hin befriedigt werde. Es ist kein Motiv in der Ouvertüre angeschlagen, das nicht in seiner Weise eine

Digitized by Google

interessante Fortsetzung fände (siehe besonders den Seitensatz im *stringendo*). Vielleicht wäre nur zu wünschen, dass der Componist das erste Thema des Allegro noch schärfer ausgeprägt und dann im Verlauf es noch reicher entwickelt hätte. Wie die Sache jetzt ist, wird etwas Verschwommenheit darin gefunden werden können, die man zwar als ächt modern bezeichnen könnte, ohne aber damit der modernen Kunst ein grosses Compliment zu machen.

In harmonischer Beziehung ist hervorzuheben, dass das Werk bei aller düstern Färbung des Allegro doch wohlklingend ist und nicht in abgenutzten Mendelssohn'schen oder Schumann'schen Wendungen sich bewegt. Nur im Seitensatz sind Accordrückungen, die unserem Ohr nicht besonders zusagen und uns zu herb-düster klingen. Man ist an dieser Stelle sehr gewöhnt, etwas versöhnend-Mildes, Ungetrübtes zu hören, und wenn diese »Gewohnheit« auch für den schaffenden Künstler kein Gesetz sein kann, so ist doch fraglich, ob die Absicht, etwas universell Wirkendes zu schaffen, die wir doch bei jedem Künstler voraussetzen müssen, erreicht werde, wenn man darin die Bahn verlässt, die von allen Meistern der Instrumentalmusik gleichmässig eingehalten wurde.

Eine Parallele zwischen dieser Ouvertüre und dem jüngst besprochenen »Faust« von Rubinstein dürfte nicht uninteressante Ergebnisse liefern. Es ist etwas Verwandtes und doch wieder sehr Verschiedenes in beiden Werken. Jedenfalls ist das Bargiel'sche reiner und edler in der Erfindung, strenger in der künstlerischen Form, während das Rubinstein'sche in Einzelnheiten interessanter erscheint.

Ueber die Instrumentirung des Werks haben wir schon oben Einiges im Detail bemerkt. Ueber das Ganze derselben wollen wir noch beifügen, dass sie auf gesunden Principien beruht und zwar stark aber nicht lärmend ist. Die von Berlioz aufgestellte Regel über die dreistimmige Behandlung der Posaunen hat Bargiel buchstäblich beobachtet. Uebrigens betheiligt sich das Blech (namentlich Posaunen und Trompeten) nicht an eigentlichen Melodien und bleibt seiner Natur getreu. Ausserdem verwendet Bargiel zwei Ventilhörner in Es und zwei in C. Die Behandlung dieser ist schon freier und mehr »stimmführend« aber zugleich charaktergemäss. Ferner ist Piccolo benutzt. Hierauf und auf die gewöhnlichen Saiten- und Holzblaseinstrumente beschränkt sich aber das »grosse Orchester«, und der Componist vermeidet glücklicherweise die Janitscharen-Musik. Auch ist mit Dank anzuerkennen, dass das Streichquartett der Träger der Hauptmomente bleibt. Die ersten Violinen verwendet Bargiel zuweilen in allzu hohen Lagen, wo die Reinheit der Ausführung zweifelhaft wird.

Alles in Allem erwogen, haben wir hier ein Werk kennen gelernt, dessen Studium uns Freude gemacht hat, und dessen hoffentlich baldiger Aufführung wir gespannt entgegen sehen.

Neue Claviersonaten.

—*a*— Eine der merkwürdigsten Thatsachen ist die, dass, während das Claviertrio und Quartett, ja selbst das Concert und die Symphonie von den neueren Tonsetzern eine verhältnissmässig noch immer reichliche und glückliche Pflege gefunden haben, die Solosonate sehr rasch nach Beethoven fast gänzlich unbebaut blieb. Fr. Schubert hat noch das Meiste mit leichter Hand hingeworfen und eine nicht geringe Anzahl von Sonaten geschrieben, in welchen einzelne Sätze zu den schönsten Perlen dieser Literatur zählen. Mendelssohn, der doch selbst ein bedeutender Clavierspieler war, hat nur ein Jugendwerk der Art hinterlassen, Schumann zwei wirkliche Sonaten*); von da ab ist Dasjenige, was allenfalls zu nennen wäre, kaum sonderlich beachtenswerth, und es scheint, als solle diese Form gänzlich schwinden, denn ein paar Erstlingswerke von noch nicht gereiften oder schwachen Anfängern, oder ein paar vereinzelte Sonaten vorgeschrittenerer Künstler können doch der allgemeinen Thatsache gegenüber nicht in Betracht kommen. Woraus soll man sich dieselbe aber erklären?

Wir wollen zuerst bemerken, dass es die Form selbst nicht sein kann, die als überlebt oder aus der Mode gekommen zu betrachten wäre; denn das Trio, das Streichquartett, die Symphonie sind ja auch Sonaten, und Beethoven's Solo-Sonaten werden auch in den Häusern mehr gespielt als je früher. An dem mangelnden Talent allein kann es auch nicht liegen, denn, wie schon gesagt, wir haben ja noch aus der jüngsten Zeit Kräfte aufzuweisen, welche den reichen Kranz der musikalischen Literatur auf den ganz nahe verwandten Gebieten durch neue Blüthen bereicherten, deren Duft immer allgemeinerer Anerkennung sich erfreut; keine Gesellschaft für Kammermusik, die ein auch für das Neuere empfängliches Publicum vor sich hat, wird sich die Streich-Quartette und Quintette, die Pianoforte-Trios, Quartette und Quintette von Mendelssohn und Schumann entgehen lassen, und wie dieselben auch an objectivem Werth immerhin gegen Beethoven's Werke dieser Art stehen mögen, sie haben sich doch einen festen Platz in den Repertoirs der Künstler und im Herzen des musikalischen Publicums errungen. — Dagegen ist freilich zu sagen, dass der Reiz der Klangverschiedenheit bei dieser Art von Kammermusik eine Wirkung vor der Solosonate voraus hat, die diesen fehlenden Reiz nur durch inneren Werth und durch Mannigfaltigkeit der Behandlung ersetzen kann, — Eigenschaften, die man der neuesten Kunst immer weniger nachrühmen kann. Man ist eben auch hier mehr auf Aeusseres ausgegangen und bald an die nothwendigen Grenzen gelangt. Das Bestreben, dem Clavierspiel eine Fülle des Tons zu verleihen, wie sie dem Orchester eigen, hat sicherlich etwas Berechtigtes, wie jede moralische und künstlerische Eroberung. Allein es ist nicht zu leugnen, dass bei diesem Bestreben, indem man das Clavier aus seiner eigentlichen Sphäre drängte, zugleich die ursprüngliche Einfachheit und Schlichtheit gänzlich verlassen wurde, deren man aber gerade für die Solosonate, deren eigentliche Stätte nicht der Concertsaal, sondern das Haus ist, bedürftig blieb. Die gelegentliche Verpflanzung dieser Gattung in den Concertsaal musste zu einer übermässigen Steigerung der äusseren Mittel führen, die man in den engeren Räumen des Hauses nicht brauchen kann, die der nicht zum Virtuosen gebildete Musikfreund oder Dilettant nicht zu bewältigen vermag. Und insofern das Einfache schwerer gelingt als das Zusammengesetzte, will es dennoch scheinen, dass zur Composition einer Claviersonate ohne Begleitung noch mehr intensives Talent nöthig ist, als zu jenen Formen der Kammermusik, wo die Klangfarben einigermaassen entschädigen können für mangelnden Reichthum an feineren und tiefer liegenden Nüancen. Und es will ferner scheinen, als seien solche Talente unserer Zeit nicht verliehen.

Der Componist einer Claviersonate muss, der Grenzen des Instruments eingedenk, bedacht sein, vom Einfachsten

*) Eine dritte Sonate desselben Meisters hiess ursprünglich, charakteristisch genug, »*Concert sans Orchestre*«.

Digitized by Google

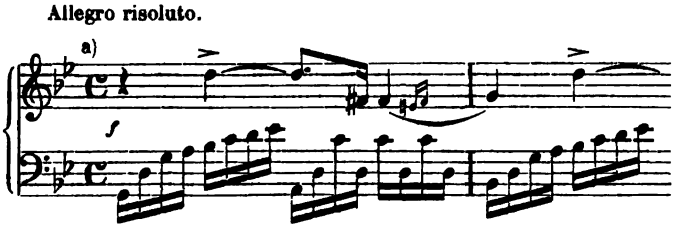
auszugehen, in dieses aber eine Fülle des Inhalts zu legen, die ihm gestattet, durch interessante Behandlung und immer reichere thematische Entwicklung die vollste Wirkung zu erreichen, ohne doch je die Grenzen anders als vorübergehend zu berühren. Lässt er dies ausser Acht, so wird sehr bald Monotonie eintreten, oder es entsteht im Zuhörer das Verlangen nach grösserem Reichthum wirklich verschiedener Tonfarben, ein Verlangen, dessen Nichtbefriedigung Abspannung und schliesslich Theilnahmlosigkeit erzeugen muss.

Diese weise Selbstbeschränkung braucht nach dem Obigen keineswegs bis zur Kasteiung und bis zur Aermlichkeit getrieben zu werden; auch wird es nichts helfen, wenn man den Styl der älteren Sonaten-Meister einfach copirt. Im Gegentheil soll Alles als Ausdruck unserer Zeit erscheinen und der innere Reichthum bleibt ein um so unumgänglicheres Erforderniss, als die Beschränktheit der Mittel eben auch unumgänglich ist.

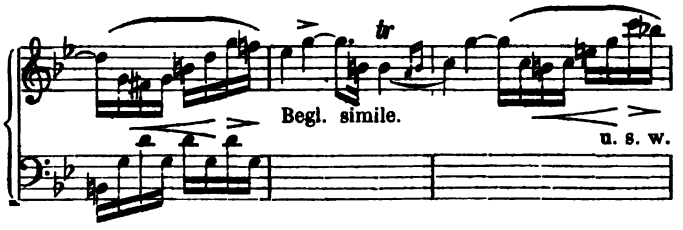
Es thut uns leid, dass wir an die obigen Bemerkungen nicht eine Recension knüpfen können, welche den Nachweis liefert, man habe endlich einmal ein oder ein paar Werke vor sich, die entschieden aus ähnlichen Grundanschauungen hervorgegangen sind. Wir machen damit den betreffenden Componisten keinen Vorwurf, — sind es doch erste Werke der Art, die wir zu beurtheilen haben. Spricht sich aber in denselben einmal der Wunsch und das Bestreben aus, gerade auf diesem vernachlässigten Gebiete etwas zu leisten, so muss es auch für uns eine angenehme Pflicht sein, diesen Bestrebungen nachzugehen und die richtige oder falsche Fährte zu beobachten, auf welcher sich jene Kräfte bewegen.

1) A. W. Dreszer. *Sonata appassionata* für das Pianoforte. Op. 1. Leipzig, Kahnt. Pr. 1⅛ Thlr.

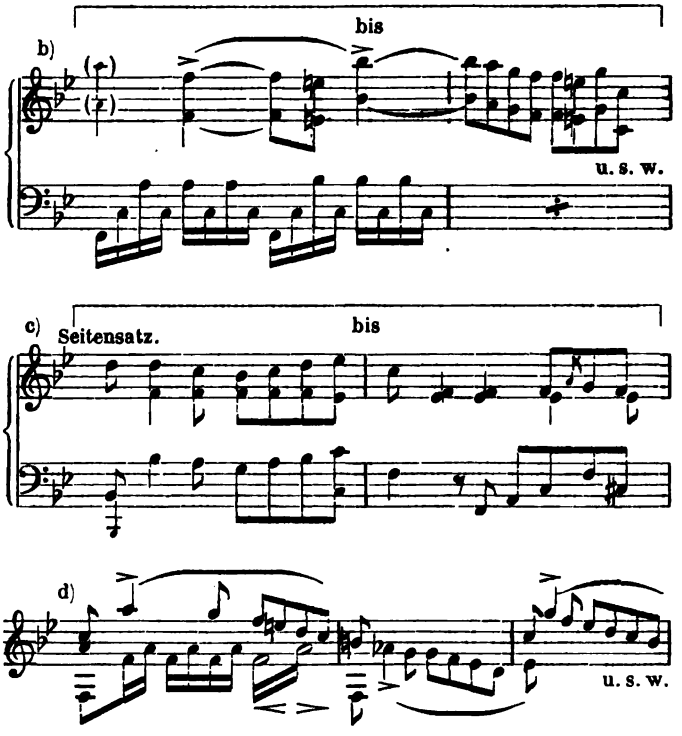
Die Sonate*) zeigt unverkennbare Spuren von Talent, namentlich Lebendigkeit und Fluss, aber auch Mangel an rhythmischer Mannigfaltigkeit. Der erste Satz weist, mit Ausnahme des kurzen Seitensatzes, eine fortwährende Sechszehntel-Bewegung auf, welche aber nicht aus der Hauptmelodie entsteht (wie etwa in den Finales der D-moll- oder F moll-Sonate von Beethoven), sondern aus dem Accompagnement derselben. Daraus ergiebt sich allerdings ein leidenschaftlich dahinstürmender Satz, der darin an Schumann's G moll-Sonate erinnert. Aber es ist schwer und auch dem Componisten nicht gelungen, unter solchen Umständen der Monotonie zu entgehen. Auch verstösst es gegen die Oekonomie eines Kunstwerks, alle Lebendigkeit der Bewegung gleich im ersten Satze zu entwickeln. Des Componisten ersten Satz würde man weit lieber als ein Finale benutzt sehen, worauf auch die etwas kurzathmige Beschaffenheit des Hauptthemas, das aus einem eintaktigen Motiv besteht, und dem daher das nöthige lyrische Element fehlt,



*) Der Verfasser ist, wie wir vernehmen, Pole von Geburt, aus Kalisch gebürtig und 21 Jahre alt.



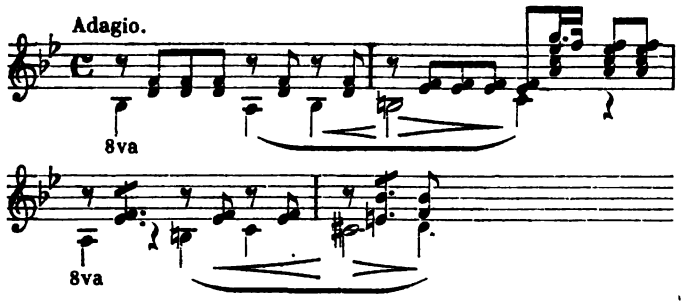
hinzuweisen scheint. Es verhält sich mit dem ersten Satze einer Sonate ähnlich wie mit dem ersten Acte eines Dramas oder einer Oper, wo Personen, Ort und Handlung eine Exposition erfahren. Erst später kommt die Sache in Bewegung und Fluss, und die Gegensätze gerathen in Kampf. Unser Componist hätte daher unserer Meinung nach besser gethan, die Sechszehntel-Begleitung zum Thema für den zweiten Theil aufzusparen, wo sie zugleich ein treffliches contrapunktisches Material zur Durchführung abgegeben hätte. Schien das unthunlich, so eignete sich das Thema nicht für einen ersten Satz. Davon abgesehen, gefällt uns aber das Stück als solches eben wegen seiner Beweglichkeit ganz gut; als »Allegro für Clavier« würde es sich sogar (abgesehen von einigen unbehülflich harmonisirten Stellen, die den Anfänger verrathen) trefflich ausnehmen. Es fehlt weder an Gedanken, noch an Form, noch an modulatorischem Reichthum, noch an thematischer Verwerthung. Wir wollen hier die Motive, die sich noch geltend machen, anführen:



Im zweiten Theil ist es besonders Motiv *d*, welches den Stoff für die Durchführung hergiebt; das Hauptthema tritt erst bei der Reprise wieder auf, — nach der anfänglichen Ausnutzung desselben ganz begreiflich. Der Seitensatz kommt dann in *Es*. Mit dem Schluss hat sich's der Componist ziemlich leicht gemacht.

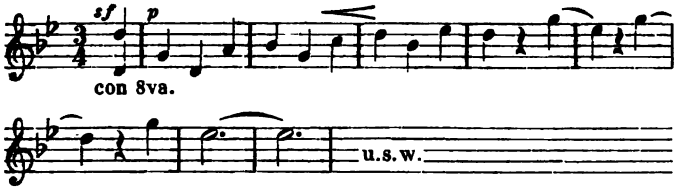
Das folgende Adagio in B-dur hat eine Mozart'sche Wendung zur Grundlage, die sich hier etwas phrasenhaft ausnimmt.

Digitized by Google



Den Mittelsatz bildet ein bewegter Satz in G-moll, dessen taktweise Verwendung des Hauptmotivs einige Monotonie erzeugt. Mit Ausnahme einer etwas paukenden Stelle daselbst klingt das Stück übrigens gut. Tieferen Antheil zu gewinnen verhindert schon das wenig sagende unselbständige Thema.

Das folgende Scherzo in G-moll, $^3/_4$, dessen Thema-Anfang hier folgt:



kann zwar nicht gerade originell genannt werden, aber es hat eine gewisse anmuthige Frische. Dem zweiten Theil thut der Mangel an Modulation Abbruch; man hört immer nur G-moll. Das Trio in G-dur »*Pastorale*« wird von Jedem gerne gespielt und gehört werden.

Am Finale (G-moll $^4/_4$, *Allegro appassionato*) haben wir wieder die monotone Beschaffenheit des Themas auszusetzen. Bis zum 15. Takt bewegt sich die Melodie mit dem Bass unablässig in Vierteln, wozu die Begleitung, Lied ohne Worte-artig, in Achteltriolen sich ergeht. Dann folgt eine Episode in zweistimmig-contrapunktischer Weise, beide Hände in Octaven (die überhaupt im Finale eine zu grosse Rolle spielen), und dann in B-dur ein langsamer Seitensatz, dessen Triolen-Bewegung aber auch keinen Ruhepunkt gewährt. Gegen Ende des Satzes kommt ein Motiv, das man bis dahin nicht vernommen, dann noch einmal das Hauptthema in breit ausgelegten Accorden und rasch der Schluss.

Bedenkt man, dass das vorliegende Werk ein Op. 1 ist und wieviel zu einer guten Sonate gehört, so muss man immerhin in Hrn. Dreszer ein Hoffnung erweckendes Talent begrüssen, das freilich noch sehr viel zu lernen hat. Vor allen Dingen scheint er noch keine rechten theoretischen Studien gemacht zu haben; das erkennt man besonders aus der schlechten musikalischen Orthographie. Abgesehen von einigen quinthaft klingenden Stellen, finden sich auf jeder Seite Fehler in Bezug auf die Benennung der Obertasten, die das Lesen und Abspielen überdies nicht wenig erschweren. Um ein Beispiel davon anzuführen, sei hier erwähnt, dass Seite 5 Takt 3 statt *fis ges* geschrieben sein müsste (und ähnlich in der Folge); es ergiebt sich das so einfach wie möglich aus der Tonart B-moll, in welche sich der Accord auflöst.

Die Sonate erfordert übrigens einen brillanten Spieler und ist keineswegs ein Werk »für's Haus«.

(Fortsetzung folgt.)

Musikleben in London.

F. P. Das letzte Jahresviertel bot an musikalischen Anstrengungen Folgendes: eine kleine Nachlese italienischer Opern; die Eröffnung von Covent-Garden und *Her Majesty's Theatre* als englische Opern; der Beginn der Winterconcerte im Crystallpalast und die ersten Abende der *Sacred harmonic Society*.

Director Mapleson, die Gelegenheit benutzend, wo eine hinlängliche Anzahl Mitglieder der italienischen Oper disponibel war, öffnete *Her Majesty's Theatre* vom 24. Octbr. bis 5. Nov. Es war gleichsam eine Fortsetzung der, nach der eigentlichen Saison, üblichen Opernabende zu herabgesetzten Preisen. An neun Abenden wurden Lucrezia Borgia, Trovatore, Norma, Faust und Fidelio — die beiden letzteren je dreimal — aufgeführt. An neun Abenden dreimal Fidelio! Wem gebührt wohl da das grössere Lob, dem Director oder dem Publicum? Und obendrein wurden sämmtliche Opern mit einer Frische gegeben, als stände man im Zenith der Saison. Trovatore ausgenommen, wirkte Frl. Tietjens mit und dabei mit so viel Eifer, als hätte sie ihren Ruf noch erst zu gründen. Es fiel uns dies so recht beim Fidelio auf, dem wir an allen drei Abenden beiwohnten. Uebrigens erweckten die von fremder Hand hinzucomponirten Recitative dieser Oper mit jeder Wiederholung um so grösseres Missbehagen, je mehr man sich bei der raschen Aufeinanderfolge der Oper so recht in deren Tiefe hineinleben konnte. Die Wahl dieser Oper unter so wenigen Abenden verdient eigentlich um so grössere Anerkennung, als sämmtliche Rollen ausser Frl. Tietjens neu besetzt werden mussten. Santley sang diesmal den Pizarro und führte die schwierige Partie in Gesang und Spiel wacker durch. Signor Bossi, obwohl kein tiefer Bass, wusste sich dennoch überraschend gut in der ungewohnten Aufgabe zurecht zu finden; ebenso Sig. Gardoni, der, wenn auch seine Stimmmittel nicht immer ausreichten, doch mit Ausdruck und Wärme sang. Vortrefflich war Marcelline durch Mlle. Sinico besetzt. Wir hätten es nimmer für möglich gehalten, Italiener, die gewohnt sind, Verdi und Consorten zu singen, mit so viel Liebe sich einem für sie doch immer spröden Werke hingeben zu sehen. Besonders aber Arditi, der die Oper vordem nicht gekannt haben soll, hat mit der eifrigen und verständigen Aufführung derselben ein wahres Meisterstück geliefert.

Nur zwei Nummern prallen beim Publicum noch immer spurlos ab — das herrliche Duett »nur hurtig fort, nur frisch gegraben« und der Gefangenenchor. Von letzterem überrascht es um so mehr, da in den Berichten über die allererste Aufführung von Fidelio in London auf derselben Bühne (mit der Schröder-Devrient und Haitzinger 18. Mai 1832) gerade dieser Chor besonders hervorgehoben wird.

Haben wir bei Fidelio länger verweilt, so enthebt uns dafür die englische Oper einer eingehenderen Besprechung. So viel Anläufe London auch genommen hat, einen selbständigen Heerd für die englische Oper zu gründen, der Versuch misslückte noch immer. Freilich, wenn man das neueste Gebahren betrachtet, kann dies nicht Wunder nehmen. Und nun gar zwei englische Opern zu gleicher Zeit!

Zur Gründung der neuesten englischen Oper im Theater Covent-Garden trat eine Gesellschaft zusammen, den nöthigen Fonds vorstreckend, während Harrison, der sich diesmal in *Her Majesty's Theatre* einnistete, das Risico auf eigene Faust wagt. Wer die seitherigen Programme beider Opern betrachtet, wird über das Resultat nicht im Zweifel sein. Was Covent-Garden betrifft, so ist es vor allen Dingen zum mindesten ein Wagniss zu nennen, wenn eine Gesellschaft, die gewissermaassen sich erst Bahn brechen muss, durch Werke ihr Wohl aufs Spiel setzt, die sie sich erst bestellen muss, und unterdessen dem Publicum Abend für Abend Martha oder Masaniello auftischt und

Digitized by Google

innerhalb dreier Wochen acht mal Somnambula, als gälte es eine Sängerin ersten Ranges vorzuführen.

Die bisjetzt aufgeführten neuen Opern »Helvellyn« von G. A. Macfarren und »Rose« oder »Love's Rausom« von John Hatton erheben sich um kein Haar über das Niveau des Gewöhnlichen. Sie sind gerade gut genug, einigemal als Einschiebsel gegeben zu werden, nicht aber um den eigentlichen Grundstock eines Repertoirs bilden zu wollen. Die leere Theatercasse wird der Direction hierin eindringlicher reden, als alle gutgemeinten Worte. Zudem ist Covent-Garden nicht der Ort, um darauf ein junges Reis zu propfen. Hat doch die Direction der italienischen Oper in der Blüthezeit der Saison trotz der ausgezeichnetsten Kräfte ihre liebe Noth, sich über dem Wasser zu halten, geschweige denn nun in den trüben Nebeltagen, wo aller Reichthum die Stadt flieht. Der Sänger sieht nur leere Bänke und empfindet ebensoviele moralische Todtschläge.

Die Aufzählung der seit dem Eröffnungsabend (15. October) gegebenen Opern enthebt uns jeder weitern Bemerkung. Masaniello und Martha durch 16 Abende; elfmal die neue Oper Helvellyn (einmal von Masaniello unterbrochen); seit dem 16. November achtmal Somnambula, mit dem zweiten und dritten Act von Masaniello, dazwischen die neue Oper »Rose«, endlich in den letzten Tagen eine ganz unbedeutende einactige Operette von J. Benedict, und Trovatore. Letzterer ist bis zum 17. Decbr. sechsmal angezeigt, also innerhalb 10 Abenden sechsmal! — Auf diese Weise wird die Oper dem Publicum schwerlich Bedürfniss werden, es bleibt, wie früher, lieber zu Hause. Mellon dirigirt mit Umsicht; die Damen Parepa und Lemmens-Sherrington sind seine besten Bühnenkräfte. Der Tenor Chs. Adams dürfte bei gehöriger Verwendung zu den besseren zu zählen sein; der Tenor Mr. Haigh spielt zu wenig und der Bass Mr. Lawrence zu viel, die Stimmen sind nicht übel — die Uebrigen thun, was sie können. Die Ausstattung ist stets sehr anständig.

Was oben gesagt ist, gilt auch für die Oper in *Her Majesty's Theatre* unter Harrison. Derselbe hat diesmal der Ballade Lebewohl gesagt und gab dafür die ersten Wochen nach Eröffnung der Bühne (8. Novbr.) Faust und Traviata, und besonders erstere Oper bis jetzt allein 18mal. Lucia wurde zweimal in italienischer Sprache gegeben. Auch Don Juan wurde zweimal versucht, aber die Titelrolle in einer Weise, dass es besser ist, darüber zu schweigen. Somnambula mit einer jugendlichen, sehr begabten Anfängerin und obligatem Blumenregen blieb ebenfalls nicht aus, und damit wären wir mit dem Repertoire zu Ende! — Sims Reeves ist für den Faust engagirt, Marchesi für Mephisto; Garcia ist ein geschmackvoller, gut geschulter Sänger. Mad. Kenneth und Luisa Pyne zwei tüchtige, aber schon etwas verblühte Sängerinnen. Arditi dirigirt hier, und seine Umsicht, sein Eifer wären wahrlich einer besseren Sache würdig. Eine kräftige Stütze hat er dieser Tage gewonnen — Concertmeister Straus von Frankfurt wurde als Orchesterdirector (*leader*) angestellt.

Der Erwähnung des Don Juan sei hier noch beigefügt, dass diese Oper zum erstenmale in England auf derselben Bühne (damals *Kings Theatre*) am 12. April 1817, mit Ambrogetti in der Titelrolle, aufgeführt wurde. Es folgten 23 weitere Abende — so ausserordentlich gefiel die Oper. Covent-Garden folgte rasch nach und brachte die Oper unter dem Titel »*the libertine*« für die englische Bühne eingerichtet, d. h. verstümmelt.

Im Crystallpalast haben die Winterconcerte am 8. October begonnen. Es bleibt uns nur übrig, Einiges aus den Programmen anzuführen; einer gerundeten Aufführung kann man sich da stets versichert halten. Es wurden gegeben Symphonien von Beethoven (Nr. 5), Haydn, Gounod, Mozart (A-dur), Schumann (B-dur); Chor-Fantasie von Beethoven; Violin-Concerte von Vieuxtemps (L. Ries) und Mendelssohn (Straus); die Cantate »Kenilworth« von Sullivan; Variationen und Marsch der Suite (in D) von Lachner; Arie und Chor aus Idomeneo; endlich noch die Ouvertüren: Genoveva, Preciosa, Meeresstille und glückliche Fahrt, Waldnymphe (von Bennett) und Leonore. Eine sehr anmuthige Beigabe waren drei Menuette von Beethoven aus der neuen Ausgabe (Breitkopf u. Härtel). Dieselben sind ursprünglich für die Maskenbälle in den k. k. Redoutensälen zu Wien geschrieben, für welche nach altem Brauch die bedeutendsten dort lebenden Componisten die nöthige Tanzmusik lieferten.

Die *Sacred harmonic Society* gab bis jetzt gelungene Aufführungen von Paulus und Judas Maccabäus; in ersterem wirkten besonders die Damen Rudersdorff und Julia Elton in sehr verdienstlicher Weise mit. Der Messias folgte am 16. Decbr. und macht ausserdem sein Recht in der Weihnachtswoche geltend.

Die *Monday popular*-Concerte beginnen diesmal erst am 16. Januar; Concertmeister Straus und Ernst Pauer sind für die ersten Abende engagirt.

Berichte.

Wien. ✕ Die Suite von Heinrich Esser, welche acht Tage nach jener von Franz Lachner im Philharmonischen Concert zur Aufführung kam, hatte den Vergleich mit letzterer nicht zu scheuen. Der Charakter der Esser'schen Composition ist ein vorwiegend ernster; in edlem Styl, und, abgesehen von ein paar flüchtig vorüberziehenden Mahnungen an C. M. v. Weber und Mendelssohn, durchweg originell gehalten, tüchtig gearbeitet, geschickt instrumentirt, und mit einer Fülle interessanten Details ausgestattet, fand dieses Werk in allen seinen Theilen und insbesondere die zwei ersten Sätze und das Finale so allgemeinen und lebhaften Beifall, wie er hier neuen Compositionen nur selten zu Theil wird. Laub spielte ebenda das Violinconcert von Beethoven in brillanter Weise, am schönsten das Adagio. Mit den von ihm eingelegten Cadenzen, die fast nur in halsbrecherischen Passagen bestanden, konnte man sich vom künstlerischen Standpunkt aus eben nicht einverstanden erklären. Mozart's Jupiter-Symphonie, die bei anderer Gelegenheit schwungvoller vorgeführt wurde, bildete den Schluss des Concerts. In der letzten Production des ersten Cyklus kommen wieder die Walpurgisnacht und die neunte Symphonie an die Reihe.

Der Männergesangverein trat in seinem ersten Concert mit einem neuen, zum Theil interessanten Programm vor das Publicum. Schumann's »Glück von Edenhall«, (die erste Programmnummer), eine nicht eben hervorragende Composition, hatte einen sogenannten Ehrenerfolg; grossen Beifalls erfreute sich der geistreich gemachte, charakteristisch instrumentirte Chor der Soldaten und Studenten aus Berlioz' »Faust«. — Das Liebesmahl der Apostel von R. Wagner, ein in der Ausführung höchst schwieriger, umfangreicher fünfchoriger Gesang, zum Theil vocal, zum Theil mit Orchesterbegleitung, fand verschiedene Beurtheilung und getheilte Aufnahme. Der Componist des Tannhäuser leibt und lebt darin in ganzer Gestalt. Die Composition erhebt sich stellenweise zu dramatischer Bedeutung, und der von der vollen Orchesterbegleitung getragene Schlusschor schliesst wie ein Opernfinale in einer, wenigstens effectvollen Weise die mitunter unerquickliche Composition ab. — Das musikalische Ereigniss der eben abgelaufenen Woche war die, seit vier Jahren zum dritten Mal unter der Direction von Herbeck zur Aufführung gebrachte D-Messe von Beethoven. Von nahe und ferne waren wieder Massen von Zuhörern in den Redoutensaal geströmt, um dem grossartigen Fest beizuwohnen. Die Aufführung war, insbesondere was die Chöre anbelangt, eine höchst gelungene. Die D-Messe wird von nun an in kurzen Zeiträumen zu regelmässiger Aufführung gelangen. — Ein

Digitized by Google

Streichquartett von Gräden er fand in Laub's letzter Quartettproduction verdiente beifällige Aufnahme. — Hellmesberger brachte als Novität das »unverstümmelte« Octett von Schubert, und ein Concert für Violine und zwei Flöten von S. Bach, das von schöner Wirkung war. — Frl. Artôt hat als Margarethe von dem Publicum Abschied genommen, um zur italienischen Oper wieder hieher zurückzukehren. Die Anziehungskraft dieser Sängerin auf das Publicum erhielt sich ungeschwächt. — Frau Palm-Spatzer ist nach ihrer Niederlage (im Troubadour) nicht wieder aufgetreten.

Nachrichten.

Der Cäcilien-Verein in Carlsruhe brachte in seinen beiden ersten Concerten (14. Nov. und 15. Dec.) zur Aufführung: Quartett von L. v. Beethoven (Nr. 8, E-moll), vorgetragen von den Herren Pechatscheck, Mittermeyr, Hartnagel und Segisser. Der 111. Psalm: »Confitebor tibi, Domine« für Sopransolo und Chor von Mozart. Zwei Lieder für Tenor von Mendelssohn, gesungen von Hrn. Hofopernsänger Brandes. »Hirtenchor« und »Jägerchor« aus dem Drama »Rosamunde« von Wilhelmine v. Chézy, in Musik gesetzt von Fr. Schubert. Variationen für das Clavier über den Zigeunermarsch aus Weber's »Preciosa«, componirt von Ign. Moscheles und Mendelssohn. Der zweite Theil des Oratoriums »Die letzten Dinge« von L. Spohr. Die Soli gesungen von Herrn Brandes und mehreren Mitgliedern des Vereins. — Quartett von Mozart (Nr. 4, Es-dur), vorgetragen von den Herren Pechatscheck, Mittermeyr, Hartnagel und Segisser. Wiegenlied für Frauenchor aus der Oper »Blanche de Provence« von Cherubini. Zwei Lieder für Tenor von Fr. Schubert, gesungen von Hrn. Hofopernsänger Brandes. »Die heilige Nacht«, Concertstück für Altsolo und achtstimmigen (Doppel-) Chor, nach dem Gedicht »die Christnacht« von Aug. v. Platen, componirt von Gade. Der 42. Psalm für Soli und Chor von Mendelssohn. Die Soli gesungen von Herrn Brandes und mehreren Mitgliedern des Vereins.

Bei dem 25. Stiftungsfeste, welches der Männergesangverein »Concordia« in Aachen unter Mitwirkung anderer niederrheinischer Gesangvereine am 20., 21. und 22. Nov. feierte, kamen folgende Musikwerke zur Aufführung: Erstes Concert. I. Abtheilung: Jubel-Ouvertüre von Weber. Bass-Arie aus dem »Messias« von Händel, vorgetragen von Herrn J. Bletzacher. »Das Dichtergrab am Rhein«, von F. Möhring; »Lorelei«, von F. Hiller, zwei Chöre ohne Begleitung, vorgetragen vom Gesammtchor. Scene und Arie »Ah perfido, spergiuro« für Sopran von Beethoven, vorgetragen von Fräulein Louise Lichtmay. Hymne an Baccheus, Doppelchor aus der »Antigone« des Sophokles von Mendelssohn. II. Abtheilung: Scenen aus der »Frithjof-Sage« von E. Tegnèr, für Soli, Männerchor und Orchester componirt von M. Bruch. (Unter Leitung des Componisten.) — Zweites Concert. I. Abtheilung: Ouvertüre zur »Zauberflöte« von Mozart. Arie aus der Oper »Rienzi« von R. Wagner, vorgetragen von Frl. Louise Lichtmay. Violin-Concert von Beethoven, vorgetragen von Herrn Jos. Joachim. Der 98. Psalm, für Männerchor, Solo und Orchester von F. Wüllner. (Unter Leitung des Componisten.) II. Abtheilung: Ouvertüre zu den »Abenceragen«, von Cherubini. »Gottes Güte und Herrlichkeit«, Hymne für Chor und Orchester von P. Wayaffe. Waldlied aus »der Rose Pilgerfahrt« mit Hörnerbegleitung von R. Schumann. Concert in Form einer Gesangsscene, für die Violine von L. Spohr, vorgetragen von Hrn. Jos. Joachim. Duett aus der »Schöpfung« von J. Haydn, vorgetragen von Frl. Lichtmay und Hrn. Bletzacher. Dithyrambe für Soli, Chor und Orchester von Jul. Rietz. — Das bei Georgi in Aachen erschienene Festprogramm enthält auch eine geschichtliche Darstellung der Schicksale des Vereins.

Dem letzten Bericht der Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst (Nr. 6 vom 18. October 1864) entnehmen wir, dass dieser Verein gegenwärtig 1550 gewöhnliche Mitglieder und 103 Künstler-Mitglieder zählt. — Das Vorhaben, regelmässige Musikfeste einzurichten, scheint an den Kosten zu scheitern, welche in Holland sich höher stellen als am Niederrhein, wo viele Musiker unentgeltlich mitwirken. — Die Einführung der Pariser Stimmung, von der Commission befürwortet, soll demnächst erfolgen. — Der Choral-Verein schreitet in seiner Entwicklung rüstig fort, und die erste Lieferung der von demselben herauszugebenden Sammlung von Gesängen soll bald erscheinen.

In Mannheim fand am 15. Dec. eine eigenthümliche Aufführung statt; es war ein Academie-Concert, geleitet von den drei Brüdern Lachner: Franz, Vincenz und Ignaz; jeder derselben brachte eine eigene Composition zur Aufführung; Franz Lachner eine dritte Suite, Ignaz eine Ouvertüre zur Oper »Loreley«, und Vincenz den 100. Psalm. Des Beifalls und Enthusiasmus war schier kein Ende.

Aus Magdeburg wird uns gemeldet: Unser Musikdirector Rebling fährt fort, in seinen Symphonie-Concerten neben classischem Alten, das er bringt, auch das Neuere nicht unbeachtet zu lassen. Das erste dieser Winter-Concerte brachte Beethoven's Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, dessen Concert für Pianoforte Op. 56, Hiller's »Gesang der Geister«, Schumann's »Zigeunerleben« und Volkmann's Symphonie Op. 44.

Von Arrey v. Dommer's Musikalischem Lexikon ist die sechste Lieferung ausgegeben worden, enthaltend die Artikel Orgel bis *Sinfonia*.

Bei Schalek und Wetzler in Prag hat ein Herr W. Hänsel Mendelssohn's schönen und tiefsinnigen Gesang »Es ist bestimmt in Gottes Rath« in eine Polka umgewandelt herausgegeben. Herausgeber und Verleger sollten sich doch gleichmässig schämen, derlei Vandalismen an der heiligen Kunst zu begehen!

Das 42. Niederrheinische Musikfest soll zu Pfingsten des folgenden Jahres unter der Direction von F. Hiller in Köln stattfinden, und sind für dasselbe vorläufig folgende Werke zur Aufführung bestimmt: Israel von Händel, zwei Abtheilungen aus Haydn's Jahreszeiten, eine Beethoven'sche Symphonie und das Finale (3. Theil?) des Schumann'schen Faust.

Leipzig. Das elfte Abonnement-Concert, welches wie gewöhnlich am Neujahrstage stattfand, und über welches wir erst in der folgenden Nummer berichten können, brachte im ersten Theil: »Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen«, Choral von Luther, für 8stimmigen Chor componirt von F. Mendelssohn. Feierlicher Marsch von Cherubini. Violin-Concert von Mozart, Manuscript, vorgetragen von Hrn. David. Zwei Kirchenstücke für Chor und Orchester von M. Hauptmann. Prélude, Sarabande und Gavotte aus der fünften Cello-Sonate von J. S. Bach, für die Violine mit Pianofortebegleitung transponirt und vorgetragen von Hrn. David. Den zweiten Theil bildete Beethoven's C moll-Symphonie. — Grosses Interesse erweckte selbstverständlich das neue (!) im Jahre 1775 in Salzburg componirte Violinconcert von Mozart.

ANZEIGER.

[1] Soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Ueber

Die dramatische Dichtung mit Musik.

Von **Peter Lohmann.**

Zweite Auflage.

8. geh. Preis 10 Ngr.

F. L. Schubert, Partiturenkenntniss und Partiturenspiel . 10 Ngr.
—— Hilfsmittel des musikalischen Effects . . . . . 15 -
—— Wörterbuch für Pianofortespieler . . . . . 12 -
H. Mannstein, Katechismus der Gesangkunst . . . . . 10 -
H. Nägeli, Ueber den Verfall des dramatischen Gesanges und Friedr. Schmitt . . . . . 10 -

Leipzig. **Heinrich Matthes.**

[2] Soeben erscheint in unserm Verlage:

Ein

SKIZZENBUCH

von

BEETHOVEN.

Beschrieben und in Auszügen dargestellt

von

Gustav Nottebohm.

Preis 15 Ngr.

Leipzig, Januar 1865. **Breitkopf und Härtel.**

Digitized by Google

[3] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Symphonien und Ouverturen.

In Partitur und Stimmen.

Symphonien.

In **Partitur.** Complet, Nr. 1—9 . . Thlr. 23. 12.
In 3 eleg. Sarsenetbänden . . . . . - 25. —

Einzeln Nr. 1. Thlr. 1. 6. Nr. 2. Thlr. 1. 24. Nr. 3. Thlr. 2. 15.
- 4. - 2. 3. - 5. - 3. 18. - 6. - 2. 6.
- 7. - 2. 12. - 8. - 1. 24. - 9. - 7. —

In **Stimmen.** Complet, Nr. 1—9 . . Thlr. 32. 15.

Einzeln Nr. 1. Thlr. 1. 24. Nr. 2. Thlr. 2. 24. Nr. 3. Thlr. 4. —
- 4. - 2. 27. - 5. - 3. — - 6. - 2. 27.
- 7. - 4. 9. - 8. - 3. — - 9. - 7. 27.

Ouverturen.

In **Partitur.** Complet, Nr. 1—11 . . Thlr. 11. 24.
In 1 eleg. Sarsenetbande . . . . . - 12. 20.

Einzeln:

	Thlr.	Ngr.		Thlr.	Ngr.
Nr. 1. **Coriolan** . . .	1	3	Nr. 6. **König Stephan** .	1	3
- 2. **Leonore** Nr. 1. .	1	6	- 7. **Op. 124** (Weihe des Hauses)	1	12
- 3. **Leonore** Nr. 2. .	1	18	- 8. **Prometheus** . .	—	27
- 4. **Leonore** Nr. 3. .	1	24	- 9. **Fidelio**	1	—
- 5. **Op. 115** (Namensfeier)	1	3	- 10. **Egmont**	—	27

Nr. 11. **Ruinen von Athen** . . . 24 Ngr.

In **Stimmen.** Complet, Nr. 1—11 . . Thlr. 16. 15.

Einzeln:

	Thlr.	Ngr.		Thlr.	Ngr.
Nr. 1. **Coriolan** . . .	1	6	Nr. 6. **König Stephan** .	1	24
- 2. **Leonore** Nr. 1. .	1	15	- 7. **Op. 124** (Weihe des Hauses)	1	24
- 3. **Leonore** Nr. 2. .	1	27	- 8. **Prometheus** . .	1	—
- 4. **Leonore** Nr. 3. .	1	27	- 9. **Fidelio**	1	9
- 5. **Op. 115** (Namensfeier)	1	24	- 10. **Egmont**	1	9

Nr. 11. **Ruinen von Athen** . . . 1 Thlr.

Concertanstalten, so wie Musikern und Musiksammlern ernster Richtung sind diese Ausgaben angelegentlich empfohlen.

---

[4] Im Verlage von **Carl Plahn** in Schweidnitz erschien und ist durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen:

„In einem kühlen Grunde".

Gedicht von Eichendorff.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

Felix Kles.

Pr. 10 Sgr.

Reich an innigen Melodien wird sich dieses Lied durch seine dramatische Form und Wärme der Begleitung, wodurch es sich vor dem bekannten Volksliede vortheilhaft auszeichnet, viele Freunde erwerben. Ueberall, wo es bisher in die Oeffentlichkeit gelangte, wurde es mit ungetheiltem Beifall aufgenommen.

---

[5] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

OUVERTURE

zu Prometheus

für grosses Orchester

von

Woldemar Bargiel.

Op. 16.

Partitur 2 Thlr. — Orchesterstimmen 3 Thlr. 10 Ngr.

---

[6] Bei **Friedrich Hofmeister** in Leipzig erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Brinley Richards' Neueste Clavierstücke.

Op. 33. *Angela.* Romanze. 17½ Ngr.
- 35. *Die Campbells kommen!* Englisches Volkslied, übertr. 12½ Ngr.
- 36. *La Preciosa.* Valse de Concert. 17½ Ngr.
- 38. 3 *irische Melodien,* übertr.
  Heft 1. *St. Patricks Tag.* 15 Ngr.
  - 2. *Oft in der stillen Nacht.* 15 Ngr.
  - 3. *Entflieh' noch nicht. Das braune irische Mädchen.* 15 Ngr.
- 41. 2 Lieder von Jos. Haydn, übertr. *(Stets barg die Liebe sie. Stets sagt die Mutter, putze dich.)* 12½ Ngr.
- 42. *Warum welken Sommerrosen?* Lied von Barker, übertr. 12½ Ngr.
- 43. 3 *schottische Melodien,* übertragen.
  Nr. 1. *Die blauen Glöckchen von Schottland.* 15 Ngr.
  - 2. *Schotten, die mit Wallace starben.* 15 Ngr.
  - 3. *Vor alten Zeiten (Souvenir de Maria Stuart).* Rêverie. 12½ Ngr.
- 44. *Der kühne Nordmann.* Norweg. Lied, übertr. 15 Ngr.
- 49. *Der Ackersmann.* Lied, übertr. 15 Ngr.
- 50. Sommerwölkchen. Clavierstück. 15 Ngr.
- 51. Beim Primelsuchen. Transcription. 15 Ngr.
- 52. Die Bauernhochzeit: *Im Hause sei die Braut willkommen.* Dänisches Lied, übertr. 17½ Ngr.
- 53. Käthchen Kearney. Beliebtes irisches Lied, übertr. 15 Ngr.
- 54. Erinnerungen an Wales *(Recollections of Wales).*
  Nr. 1. *Arm' Marianchen.* 15 Ngr.
  - 2. *Der Eschenhain.* 15 Ngr.
  - 3. *Das Steigen der Lerche.* 15 Ngr.
  - 4. *Marsch der Männer von Harlech.* 12½ Ngr.
- 55. *Caprice* (Fis m.). 17½ Ngr.
- 72. *Bellagio.* Clavierstück. 15 Ngr.

Neue Arrangements zu vier Händen:

Op. 25. *Sybille.* Romanze. 15 Ngr.
- 36. *Preciosa.* Valse de Concert. 22½ Ngr.
- 61. *Das Echo von Luzern.* (Roch Albert.) 15 Ngr.

---

[7] **Preis-Medaillen der Ausstellungen**

Dresden 1840. Berlin 1844. Leipzig 1850.
London 1851. London 1862.

Pianoforte-Fabrik

von

Breitkopf & Härtel

in Leipzig.

Preise:

Concertflügel, grösste Gattung, 7 Oct.	600—700	Thlr.
—— zweite Gattung, 7 Oct.	500—600	-
Stutzflügel, erste Gattung, 7 Oct.	400—425	-
—— zweite Gattung, 6⅞ Oct.	330—350	-
Tafelform, parallele Saiten, 7 Oct.	260—280	-
—— Kreuzsaiten, 7 Oct.	250—270	-
—— parallele Saiten, 6⅞ Oct.	225—230	-
—— —— ——	200—210	-
Pianinos, schrägsaitig, 7 Oct.	270—300	-
—— verticalsaitig, 7 Oct.	250—270	-

In Mahagony, Nussbaum und Palisander.

Sämmtliche Instrumente haben Elfenbein-Claviatur und stehen auf Rollen. Kiste und Emballage wird besonders berechnet, Stimmzeug ohne Berechnung beigegeben.

---

[8] # Paulus & Schuster

Markneukirchen in Sachsen

empfehlen ihr Fabrikat aller Arten **Blas-** und **Streich-Instrumente** und deren Bestandtheile, sowie **Darm-** und **übersponnene Saiten.** Reparaturen werden prompt und billigst ausgeführt.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. Januar 1865. **Nr. 2.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven's Lieder (Fortsetzung). — Recensionen (Neue Claviersonaten [Fortsetzung]). — Musikleben in München. — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Beethoven's Lieder.

(Serie 23 der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe der Werke Beethoven's.)

(Fortsetzung.)

Die 23. Serie der Gesammtausgabe enthält alle Lieder Beethoven's mit Pianofortebegleitung, ein Lied und mehrere Canons für Singstimmen. An der Spitze stehen die Lieder, welche Opus-Zahlen tragen, woraus bekanntlich nichts Maassgebendes für die Zeit der Entstehung herzuleiten ist, dann folgen die übrigen, anscheinend von den Herausgebern nach Möglichkeit chronologisch geordnet. Es wäre sehr wünschenswerth, dass das thatsächliche Material, welches dieser Anordnung jedenfalls zu Grunde liegt, der Oeffentlichkeit nicht entzogen würde.

Nur wenige emsige Sammler werden diese Compositionen in gleicher Vollständigkeit zusammen gesehen haben — erst durch diese Zusammenstellung ist ein erschöpfendes Urtheil über diesen Theil der Production Beethoven's für Alle ermöglicht. Daneben kommt auch das biographische Interesse in Frage, welches die so gewonnene Uebersicht darbietet. Nur dieses kann unseres Erachtens das Wagniss entschuldigen, dass die zweite der erwähnten Reihen durch zwei Lieder aus dem 11. und 14. Jahre Beethoven's eröffnet wird, so dass mitten inne zwischen Werken aus seinen reifsten Jahren zwei kindische Producte stehen, die so wenig ernsthaftes Interesse gewähren können, als sonst eine gleichgültige Schularbeit eines grossen Mannes. Es ist eine ganz vergebene Mühe, den Genius bis in seine Windeln verfolgen zu wollen: man findet ihn dort nicht. Beethoven selbst würde für eine so zweifelhafte Huldigung leicht ein schneidendes Wort gefunden haben.

Auch unter der Masse der übrigen Lieder findet sich Manches, was den Ruhm Beethoven's nicht vermehren kann, manche Piècen, die nicht leicht Jemand ihm zuzuschreiben wagen würde, wenn nicht sein Name schwarz auf weiss davor zu lesen wäre, Vieles, das wenig Aussicht darauf hat, aus dieser Sammlung in den Mund der Sänger der Gegenwart überzugehen und bei unserem Publicum dankbare Aufnahme zu finden — dies sind aber keine Gesichtspunkte, die für das Unternehmen einer Gesammtausgabe und für eine tiefer eingehende Kritik maassgebend sein können. Beide wollen und sollen das Gesammtbild einer künstlerischen Thätigkeit, ihrer historischen Entwicklung geben und haben gerade diesem Zwecke gegenüber von blossen, ihrem Wesen nach immer etwas zweifelhaften künstlerischen Sympathien zunächst abzusehen. Unsere Classiker haben vollen Anspruch darauf, dass man sie nicht blos nach Anthologien, d. h. nach Maassgabe des Geschmacks der Herausgeber derselben, beurtheile.

Wir haben indess schon mit den obigen Zugeständnissen von vorne herein ausgesprochen, was sich nicht verhehlen lässt, dass Beethoven seiner Vocallyrik nicht ein so gleichmässiges Interesse, nicht so consequentes, nach immer höheren Zielen gerichtetes Streben zugewendet hat, als seiner Instrumentalmusik. Es scheint zunächst geboten, wenigstens andeutungsweise einige Aufklärung über diese Anomalie zu geben.

Zunächst ist daran zu erinnern, dass solche Ungleichheit bei aller Lyrik wiederkehrt, also in ihrem Wesen zu liegen scheint. Der glückliche Moment, in dem eine Stimmung, ein angeregtes Gefühl in Worten oder Tönen sich schlagende, in Kürze übersichtliche Form wie im Fluge schafft, ist oft genug durch persönliche Eindrücke, durch Momente bedingt, die für die Welt nicht gleich schwer wiegen, wie für den glücklich inspirirten Autor, der alle Himmel offen zu sehen glaubt, weil er in Wahrheit durch eine rosenroth gefärbte Brille sieht, die er den Anderen nicht immer leihen kann. In gleicher Weise haben sich Lyriker immer am meisten darüber getäuscht, dass sie da original zu sein glaubten, wo die wechselnde und vergängliche Stimmung des Tages sie, ohne dass sie es ahnten, beherrschte, dass sie nur die Physiognomie der Zeit ausprägten, wo sie mit den persönlichsten Erlebnissen zu thun zu haben meinten. Daher erscheint, was einer Zeit und den Künstlern derselben so lebensfrisch und erquickend dünken mochte, oft genug bald darauf welk und matt, abgegriffen und dürftig — es wird das als Manier fühlbar, was lauter Wahrheit und Natur schien. Je einfacher die lyrischen Gebilde sind, um so mehr muss die unvermeidliche Ungleichheit des Moments der Conception in den einzelnen erkennbar werden, da die solche Schwächen sonst verdeckenden Mittel der Kunst nur beschränkte Anwendung in diesem Gebiete finden können.

Ein Blick in die Gedichte Goethe's, von dem die neuere Lyrik datirt, wird dies durchweg bestätigen. Neben dem Erhabensten, dem Bahnbrechenden, ewig Neuen findet man das unbedeutendste Versegeklingel, allerhand Zuckerwerk nach verschollener Mode, Bagatellen, die im Lichte einer guten Laune, angeregter Augenblicke Bedeutung für

Digitized by Google

den Dichter haben mochten, die aber ohne die zu Grunde liegenden persönlichen Beziehungen und Erinnerungen von befremdlichster Leere sind. Die kleinen Interessen einer jeden Periode verlieren ihren Reiz, wenn die Herzen sich nach anderen Richtungen wenden und neue Tiefen und Untiefen in sich zu ergründen suchen.

Die unverwelklichen Blüthen seiner Lyrik verdankte Goethe dem feinen Sinne für den Reichthum unserer Sprache, deren Schätze er erst vollständig erschloss, und für naiven, unbefangenen Ausdruck, welcher ihn in glücklichen Momenten von dem ganzen Trödelkram poetischer Floskeln, mit dem man sich von Geschlecht zu Geschlecht schleppte, absehen liess. Diese Gaben führten ihn, von vorne herein ohne bewusste Absicht, auf die Fährte des Volksliedes, dessen etwas ungeschliffene Manieren in seine Kunst aufzunehmen, er sich nie herbeiliess, dessen Methode er aufgriff, um sie in seiner Weise zu veredeln und von allem Naturalismus zu befreien.

Dieses Beispiel blieb aber für seine poetischen Genossen ebenso unfruchtbar, wie die Aufmerksamkeit, welche die gelehrte Forschung alsbald der lange ignorirten Kunst des Volkes zuwandte. Man behauptet, Goethe sei jetzt populär, ins Volk gedrungen — jedenfalls hat er bis tief in unser Jahrhundert hinein nur einen engeren literarischen Kreis beherrscht. Seine Genialität entzog sich der Nachahmung, wie dem Verständniss des Durchschnittspublicums. Matthisson, Tiedge und Andere trafen den Ton der Zeit viel besser und sicherer und beherrschten den lyrischen Markt. Goethe trat in göttlicher Nacktheit hervor und verrieth vor aller Welt Geheimnisse des Herzens, die noch Niemand vor allem Volke ausgesprochen, die höchstens die namenlosen Sänger der Volkslieder unbefangen angedeutet hatten. — Die wohlerzogene Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts dagegen verlangte mehr Lebensart und mehr Costüm. Die genannten Modedichter legten um ihre schablonenhaften Empfindungen und ihre fadenscheinigen Gedanken weite, bauschige Gewänder vollklingender Worte, einen verschwommenen Ausdruck, der den Stempel höherer Bildung zu tragen schien. Man mischte etwas antike Mythologie mit dem neu erwachenden Naturcultus, man machte bei der jungen Romantik Anleihen von Gräbern, Ruinen, Urnen und ähnlichem Apparate, der eigentlich aus den Zopfgärten des vorigen Jahrhunderts stammte. Wollte man sich mehr gehen lassen, so griff man den Ton der Schäferpoesie auf und erlaubte sich Scherze über Chloë zu machen. Ueberall stösst man auf ein Gemisch von Reflexion und Empfindung, die nie vollständig in einander aufgehen, welches aber die andächtigsten Hörer fand.

Es ist gar nicht zu leugnen, dass sich solche und ähnliche Methoden für Talente zweiten und dritten Ranges empfehlen. Wer nichts Eigenes, ganz Ursprüngliches zu sagen hat und doch nicht schweigen kann, wird immer am besten thun, sich dem Herkommen, dem er ganz und gar angehört, auch im Ausdrucke anzuschliessen. Nur eine reiche und durchgebildete Kunst vermag mit dem Ausplaudern geheimnissvoller Dinge zu versöhnen. Wer innere Erlebnisse der Welt mittheilen will, muss sicher sein, dass sie bei der Formgebung die Feuerprobe der Kunst, eine vollständige Wiedergeburt durch freieste künstlerische Behandlung erlitten haben. Nur unter dieser Voraussetzung darf sich der Einzelne in seiner vollen Natürlichkeit zeigen, nur die so geläuterte Persönlichkeit interessirt künstlerisch. Der bescheidene Versuch, die Stimmung der Masse wiederzugeben, ihr ihren Gehalt abzulauschen, hat bei weitem mehr Recht, als das verunglückte Unterfangen, die conventionellen Schranken zu überschreiten, ohne das Zeug dazu zu haben, der Welt Dinge sagen zu wollen, die der Redende selbst noch nicht bewältigt hat.

In diesem harmlosen Sinne dichteten noch viele jetzt ganz verschollene Poeten, in Süddeutschland noch unbefangener, als im kritischeren Norden. Sie waren nur um so sicherer, ein Publicum zu finden, als sie Nichts sagten, als was Alle längst wussten und doch, ganz nach Art aller Massen, immer wieder hören wollten.

So etwa war das poetische Material beschaffen, das Beethoven vorfand. Wir zweifeln nicht daran, dass spätere Geschlechter von der modernen Literatur einen ähnlichen Eindruck haben werden — nur um so unbefangener können wir aussprechen, dass ein Ueberblick über die grosse Masse der von Beethoven componirten Texte zunächst ähnliche Empfindungen erregt, wie der Blick in eine Rumpelkammer, wo allerlei zurückgesetztes Geräth, das seiner Zeit seinen Dienst gethan hat, unter Spinnweben und Staub zusammengehäuft ist. Selbst einige der Goethe'schen Gedichte sind so verblasst, dass sie zu jenem Krame passen.

Beethoven stand zu dem Allen, wie seine Zeitgenossen: er nahm es hin, wie es gegeben war, ohne allzuviel Gewicht darauf zu legen. Die kritischen Gesichtspunkte, die uns eine langjährige Entwicklung, die neue Wissenschaft der Aesthetik längst geläufig gemacht hat, fingen damals erst an, aufzukeimen, und waren den Componisten noch kaum zugänglich. Diese haben sich den grösseren Aufgaben des Theaters, den Operntexten gegenüber oft genug als feine und scharfe Kritiker bewährt: sie waren in dieser Schule gross geworden. Den unscheinbaren Blüthen der Lyrik gegenüber waren sie noch lange ziemlich rathlos und folgten im Ganzen hier nur der Stimme ihrer Sympathien.

Aber gerade darum sind doch jene Texte, so befremdlich sie sich als ein Ganzes ausnehmen mögen, von Interesse; sie deuten wenigstens an, wohin sich diese Sympathien wendeten. Abgesehen von den Goethe'schen Texten, an denen Beethoven ein vorwiegend künstlerisches Interesse nahm, fühlte er sich angezogen und angeregt, wo er eine idealisirende Richtung oder einen sittlich gesunden Kern wahrzunehmen glaubte, und liess sich unter diesen Voraussetzungen durch die bedenklichsten Geschmacklosigkeiten seiner Dichter nicht irre machen. Uebersieht man in diesem Sinne jene Masse, so wird man sehr wenig Stücke finden, die nicht wenigstens beiläufig einen Zug enthielten, der Beethoven reizen konnte. Wurde die Wahrheit, männliche Zuverlässigkeit gepriesen, fanden sich freisinnige, patriotische Wendungen in einem Gedichte, schien das Ganze »dem Schönen und dem Guten« zugewendet, wurde ein schlicht-religiöser Sinn darin laut, der, über die dunkeln Dogmen hinwegsehend, einfache Grundwahrheiten herzlich und nachdrücklich einprägen wollte, so war Beethoven's Kunst bereit, sich solchem Streben anzuschliessen. Das Abgeschmackteste wurde ihm dann erträglich. Der »Mann von Wort« Op. 99 beginnt:

Du sagtest, Freund, an diesen Ort
Komm' ich zurück, das war dein Wort —
Du kamest nicht, ist das ein Mann,
Auf dessen Wort man trauen kann?

Es werden aber vom Dichter an diesen merkwürdigen Fall allerlei Verherrlichungen des »Ein Mann ein Wort« angeschlossen, er ruft aus:

»Wir wollen deutsche Männer sein!«

und wahrscheinlich dadurch gelang es ihm, durch Beethoven der ewigen Vergessenheit entrissen zu werden.

Digitized by Google

Andere Gedichte reizten diesen durch ihre Naturschilderungen oder durch resignirte, trübe Stimmungen, mit denen sein Lebensgang ihn besonders vertraut gemacht hatte. Das letzte Lied der Sammlung, das von dem Jammer, der in's verwundete Herz, in die verschlossene Brust geborgen wird, von der hartvertheilenden Liebe spricht, welche dem Einen die laute Jammerklage zum Trost, dem Andern nur den verstummenden Gram giebt, dürfte die persönlichste Physiognomie im Ganzen tragen. Die brutale Rhetorik Bürger's, mit der er ausruft:

Hast du nicht Liebe zugemessen
Dem Leben jeder Creatur?
Warum bin ich allein vergessen,
Auch meine Mutter du? Natur!
Wo lebte wohl in Forst und Hürde
Und wo in Luft und Meer
Ein Thier, das nimmermehr
Geliebet würde?
Geliebt wird Alles ausser mir!

kann Beethoven's Aufmerksamkeit nur dadurch auf sich gezogen haben, dass er ähnliche Fragen, wenn auch sicher nicht in so geschmackloser Form, aufgeworfen hatte. Die beiden letzterwähnten Werke sind übrigens erst nach seinem Tode publicirt.

Endlich finden sich auch Gedichte, die Beethoven vermöge rein persönlicher Reminiscenzen (z. B. Merkenstein Op. 100), oder in Folge seiner persönlichen Bekanntschaft mit den Dichtern interessirten, und Gelegenheitsgedichte in Anlass bestimmter Vorgänge, wozu namentlich die österreichischen Kriegslieder (Nr. 230. 231) zu rechnen sind.

Mit Stoffen, die seiner Art fremdartig waren, hat er sich nur wenig gequält. Von dem koketten, gezierten Wesen, das sich damals vielfach breit machte, findet man kaum eine Spur: die frivole Manier, mit der man sich für pathetische Ueberschwänglichkeiten wieder schadlos hielt auf Kosten der sonst vergötterten Weiber, ist nur in Op. 128 [der Kuss von C. F. Weisse] schwächlich vertreten.

Wie die Gedichte, so nahm Beethoven auch die musikalischen Formen dafür so, wie sie die Zeit bot.

Die Musiker standen der Lyrik gegenüber wesentlich ebenso, wie die Masse der Dichter. Während sie die grossen Formen der Oper etc. durcharbeiteten, hier vor keiner Neuerung zurückschreckten, hielten sie die lyrischen Traditionen noch ziemlich lange aufrecht und emancipirten sich davon nur gelegentlich, am entschiedensten, wie schon oben hervorgehoben wurde, wenn sie einem grossen dramatischen Ganzen ein Lied einzufügen hatten.

Das ganze Leben der Zeit war enger, beschränkter, die Reichthümer der Wirklichkeit lagen noch nicht aufgeschlossen vor ihr, wie vor uns. Fast alle höhere Anregung verdankte man nur dem Theater und der Kirche. Die Literatur war noch nicht ein so compactes, in sich geschlossenes, imponirendes Ganze, wie wir sie zu betrachten gewohnt sind. So isolirte sich die Kunst, stellte sich mehr oder weniger auf sich selbst und übersah die Gefahren, die aus solcher Stellung drohten. Das Privatleben der Künstler ertödtete schnell die Illusionen, die sich regen mochten nach ihren glänzenden Erfolgen in der grossen Oeffentlichkeit des Theaters: sie waren kleine, gedrückte Leute, wenn sie zur gewohnten Existenz zurückkehrten.

Es war so nicht wunderbar, dass sie sich zunächst sehr unbehülflich zeigten, wenn sie in lyrischer Weise ohne den gewohnten dramatischen Apparat, ohne die Masken des Theaters, hinter denen sie die eigenen Züge verstecken konnten, mit ihren intimsten Gefühlsregungen, für die sich Niemand recht interessirte, vor das Publicum treten sollten. Eine natürliche Scheu, jene Scham, die nur das drängendste Ungestüm, eine unwiderstehliche Nothwendigkeit hätte überwinden können, liessen sie durchschnittlich die grösste Zurückhaltung bewahren, sie wagten nicht vor sich selbst und vor der Welt so aus sich herauszugehen, wie es jetzt unter veränderten Verhältnissen, nach einem grossen Umschwunge des gesammten Bewusstseins selbst der Unberufenste unternimmt. Die Musiker wählten jene Methode der Talente zweiten Ranges, sich auf das Herkömmliche zu beschränken.

Das Volkslied war noch weniger, als in seinem poetischen Werthe, in seiner musikalischen Bedeutung erkannt. Die jung aufblühende Kunst überschüttete vom Theater aus die Welt mit neuen Melodien, deren Vorbilder aus der Fremde stammten. Die Augen der Künstler waren auf die Aristokratie gerichtet, von der sie die hauptsächlichste Pflege ihrer Kunst allein zu hoffen hatten und welche auf die junge Nationalliteratur nicht viel Gewicht legte. Das wohlmeinende Streben einiger norddeutschen Musiker nach volksthümlichem Ausdrucke (J. A. K. Schulz, Reichardt u. A.) war von zu geringem Talent unterstützt, als dass es die grossen Männer des Südens energisch hätte interessiren können.

Den einzigen nahe gelegten Anknüpfungspunkt fand man also immer wieder nur im Theater: dieses ist die wahre Heimath der älteren Lyrik Wiens. Statt einen neuen Stil für das lyrische Genre zu schaffen, griff man die gewohnten Formen auf, verkürzte sie in allen ihren Dimensionen und glaubte sich hierbei arglos im besten Rechte. Wo der lyrische Stoff arioser Entwicklung zu entschieden entgegentrat, ging man auf das Couplet des deutschen Singspiels zurück. Die ursprüngliche einfache Grazie dieser von Frankreich herübergenommenen Form beruhte in der intimen Beziehung der Musik zu einer fein durchgebildeten, gelenken Sprache: die plumpen, grob zugehauenen Texte der deutschen Comödie hatten dem entsprechend ihr eigenes Wesen auf die daran geknüpften Melodien ihrerseits übertragen. Die Masse dieser Texte ist, wie die dazu geschriebene Musik, in Wahrheit ohne alle Pointe, ohne alles Salz. Auf diesem Wege kam man schnell auf das Niveau herunter, auf dem sich die norddeutschen Volksthümler bewegten, wenn auch beide Theile von ganz verschiedenen Voraussetzungen ausgegangen waren. Das Ende war für beide ein bänkelsängerischer, vulgärer Ton, im besten Fall von naturwüchsiger Derbheit, ohne elastische Grazie, Beweglichkeit und ohne die Fähigkeit, eine tiefere Bewegung auszudrücken.

Diese Elemente führten zu einem wenig erquicklichen Stylgemisch, welches die pathetische Haltung der tragischen italienischen Oper dicht neben den Naturalismus der Dorfburschen des deutschen Theaters stellt. Man wiederholte die herkömmlichen Wendungen, man sah das lyrische Gebiet als einen Tummelplatz der Harmlosigkeit an, sah hier keine Schwierigkeiten und überwand sie deshalb auch nicht. Man borgte von der durchgebildeten Kunst, was brauchbar schien, und flickte die entlehnten Lappen für den Gebrauch des Publicums, das an dergleichen Geschmack fand, zusammen.

Wer kennt nicht Melodien dieses altmodischen Schlages? Sie schreiten am liebsten im schleppenden $^6/_8$-Takte einher, an den leiernden Alexandriner erinnernd; sie durchschreiten schläfrig ohne charakteristische Abweichung die Töne der einfachsten Grundaccorde in gleichen, nie überraschenden Rhythmen, und gehen mit unbeirrbarer Consequenz, selbst wenn sie auf eine anziehende Wendung gerathen sind, jedenfalls einem trivialen, pedantisch-umständlichen Schlusse zu. Die Begleitung schliesst sich der

Digitized by Google

Stimme in guitarrenmässiger Unterthänigkeit, wo möglich in Triolen, in einigen gebrochenen Accorden an und erlaubt sich höchstens eines jener Zwischenspielchen, die wenig zur Sache thun, aber der Schauspielerin auf dem Theater Zeit zu einigen koketten Bewegungen lassen. Dies waren die Lieder der Zeit, für die man schwärmte, wie je für die Gestaltungen einer reiferen Kunst geschwärmt worden ist. Das Herz verhilft sich um jeden Preis zu seinem Rechte: was jenen Liedern fehlen mochte, das that es reichlich nach dem Maasse seines Bedürfnisses mit eigenen Mitteln hinzu.

Mitten in diesem Treiben, womit sie sonst wenig gemein haben, finden wir auch die grossen Meister der Zeit. Sie stimmten in jenen Ton unbefangen ein, ohne grosse Prätentionen, schlecht und recht. Es wird uns schwer, Verständniss für diese Thatsache zu gewinnen. Warfen sie dem Publicum geringschätzig solche Kleinigkeiten zu, weil sie ihm Besseres nicht gönnen wollten? Dies liegt nicht in ihrer Art. Fehlte ihnen der Sinn für die kleinen lyrischen Formen? Gelegentlich haben sie ihn in Clavierliedern glänzend bewährt, man denke an das Mozart'sche Veilchen, das, trotz einiger Spuren jenen Stilgemisches, in der Hauptsache den richtigen Ton köstlich zu treffen weiss. Hatten sie mitunter das Bedürfniss, nach den ungeheuren Anstrengungen, die sie nach anderen Seiten hin gemacht hatten, von den Höhen ihrer meist unverstandenen Kunst unter die Zeitgenossen zu treten und sich auch einmal gehen zu lassen, wie alle Anderen? war es ihnen ein Vergnügen, das Hochdeutsch ihrer neu erfundenen Kunstsprache einmal bei Seite zu legen und sich in einem beliebigen, z. B. dem Wiener Dialect in den landläufigen Floskeln hören zu lassen? Es ist sehr möglich, dass manches jener unbedeutenden Goethe'schen Gedichte seinen richtigen Klang erst durch den Frankfurter Dialect erhält, und ebenso mag sich manches der Lieder unserer Classiker anders ausgenommen haben, wenn es, mit localer Unbefangenheit ausgeführt, eine zündende Wirkung übte, welche wir nicht mehr begreifen. Oder ist Alles auf die Dürftigkeit der Zeitpoesie, auf kritische Arglosigkeit, auf die durch das Theaterwesen genährte Gewohnheit zurückzuführen, den Text als gleichgültige Unterlage für die Musik nur im Ganzen und Grossen, ohne grosse Rücksicht auf seine Schönheiten oder Schwächen im Einzelnen hinzunehmen? (Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

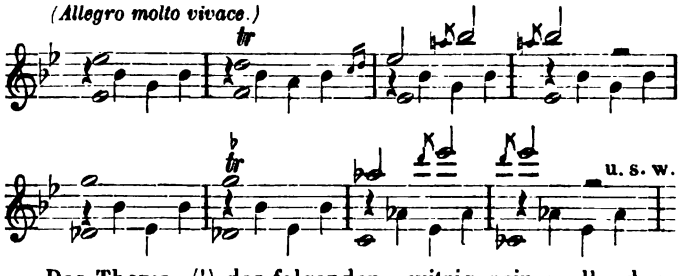
Neue Claviersonaten. (Fortsetzung.)

2) Ludwig Dill. (Zweite) Sonate in G-moll. Op. 2. Preis 1 Thlr. 5 Ngr. (Dritte) Sonate in G-dur. Op. 3. Preis 1 Thlr. 10 Ngr. Leipzig, Hofmeister.

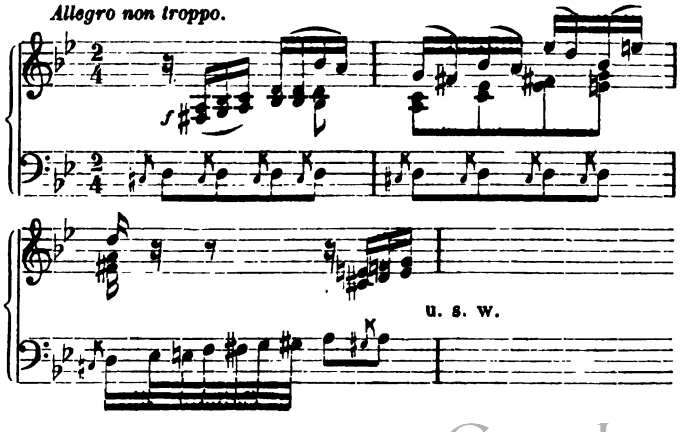
Einen grösseren Gegensatz kann man sich nicht denken, als den, welchen die Sonaten des Herrn Dill zur vorher recensirten bilden, da sie einen ganz altväterlichen Zuschnitt haben und die Absicht an den Tag legen, die Sonate bis auf Haydn zurückzuführen. Die erste Sonate hat in Nr. 21 d. vorig. Jahrgs. d. Bl. eine sehr milde Beurtheilung erfahren; es ist aber schliesslich Gewissenssache für die Kritik, sowohl der Kunst, wie dem Betreffenden gegenüber, die Talentfrage ernstlich zu stellen, und von dem Betreten oder Verfolgen einer Bahn abzurathen, wo nur Dornen aber keine Rosen blühen — ausser die künstlichen einer unfreien Local-Kritik. Nun wissen wir aus einem Briefe des Verfassers an den Redacteur d. Bl., dass Herr Dill es sich »zur Lebensaufgabe gemacht« hat, die Sonate zu cultiviren, und dass eine bedeutende Anzahl solcher von ihm bereits componirt ist. Das scheint uns ein höchst bedenkliches Unternehmen von seiner Seite, weil zur glücklichen Lösung dieser Aufgabe sehr viel Talent und fast noch mehr Kunsteinsicht gehört, Eigenschaften, die wir bei Hrn. Dill nur in sehr mässigem Grade zu entdecken vermochten.

»Talent« zeigt sich bei einem Tonsetzer darin, dass er etwas wenigstens formell Hübsches fertig bringt, das, wenn also auch nicht durch Tiefe und Originalität der Ideen, doch durch gefällige Form und Zeitgemässheit sich hervorthut. »Zeitgemäss« nennen wir einen Styl, der als Ausdruck gegenwärtiger Empfindungsweise gelten kann. Wenn wir nun auch gar nicht leugnen wollen, dass das Naive, obwohl es unserer Zeit ferner liegt als der Epoche Haydn's und Mozart's, doch in der Kunst eine bleibende Stätte in Anspruch nehmen darf, so muss es doch im musikalischen Ausdruck zeitgemäss modificirt erscheinen, darf nicht in altmodischem Gewande auftreten, wenn es unser Interesse gewinnen soll; und schliesslich muss wieder Alles mit jenem Talent erfunden und gemacht sein, welches an sich erfreut und zu denken giebt. Herrn Dill's Sonaten haben uns aber weder Freude gemacht, noch zu denken gegeben, ausser darüber, wie es möglich ist, sich in unsern Tagen solchen Illusionen hinzugeben, wie sie Herrn Dill zu beherrschen scheinen. Vielmehr haben uns diese Sonaten einfach gelangweilt, und es bedurfte aller Kraft der Willensanstrengung, um jeden Satz vollständig durchzuspielen. Wir würden uns noch über die dürftige Erfindung hinweggesetzt und gedacht haben, diese Sonaten seien ja vielleicht immer noch zu Unterrichtszwecken zu verwenden; allein was uns am meisten gestört und im Spielen unwillig gemacht hat, das ist die rhythmische Unordnung seiner Sätze, denen sehr häufig alle natürliche Gliederung fehlt. Fünf-, vier-, dreitaktige Gruppen, von zahlreichen Halten unterbrochen, und wieder unnatürlich durch lange Dehnungen ausgeweitet, lassen die Musik in Hrn. Dill's Händen als ein wahres Prokrustesbett erscheinen.

Wir wollen zur Rechtfertigung des oben Gesagten hier einige Beispiele anführen. Erstens über die »Erfindung« unseres Sonaten-Componisten. Der Seitensatz des ersten Stücks der zweiten Sonate lautet kindisch wie folgt:

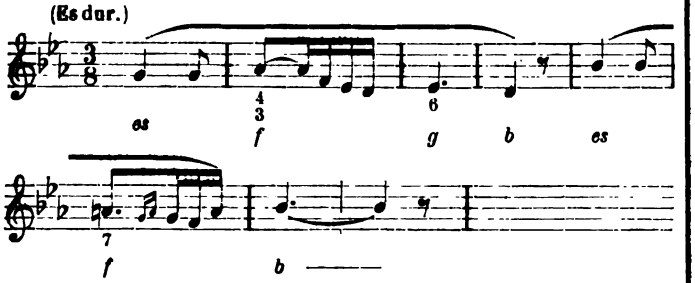


Das Thema (!) des folgenden, witzig sein wollenden, Scherzo beginnt so:

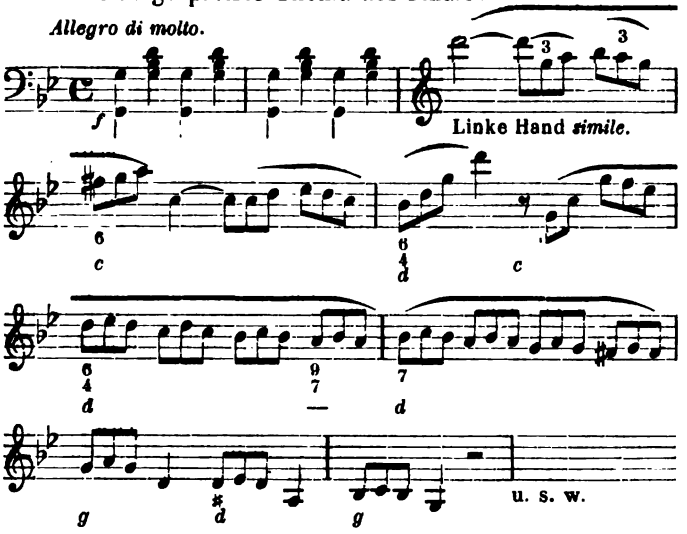


Digitized by Google

Hier auch die lahme Hauptmelodie des Adagio:

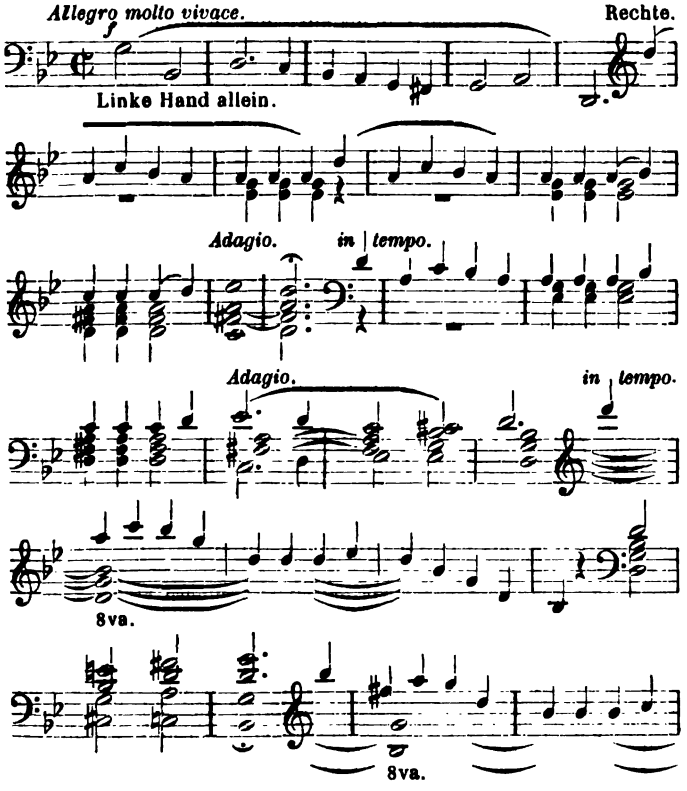


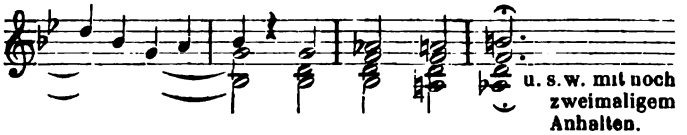
Und endlich noch das hässlich harmonisirte und überdies an sich gespreizte Thema des Finale:



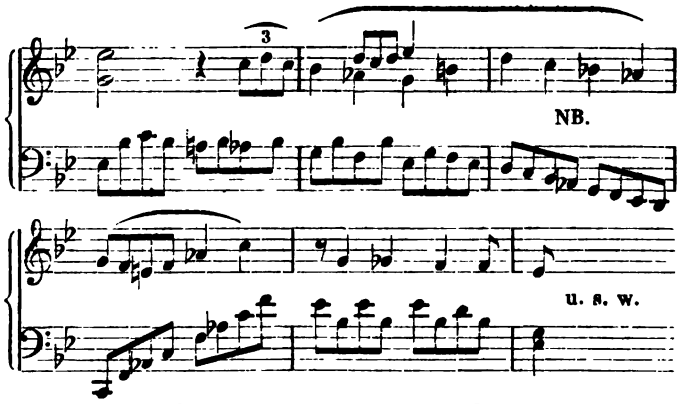
Nach dieser Seite hin werden unsere Leser wohl kaum weitere Belege nöthig finden.

Als Beispiel periodischer Unordnung kann gleich der Anfang des ersten Satzes dieser Sonate gelten, den wir hier auf einem System wiedergeben wollen:





Als Muster schlechten contrapunktischen Satzes und gezwungener, unschöner Harmoniefolgen möge endlich noch folgendes Beispiel aus dem Finale dastehen:



Um uns und unsere Leser nicht noch länger mit so unerquicklichem Stoff aufzuhalten, wollen wir hier mit der Bemerkung schliessen, dass die dritte Sonate nicht besser ist als die zweite, dass also Herr Dill wohlthun würde, die Herausgabe seiner Sonaten zu sistiren und erst bei einem tüchtigen Meister der Composition in die Schule zu gehen, auch sich in den Geist der Classiker und der neueren Tonkunst hineinzuarbeiten. Vielleicht gelingt ihm dann in einigen Jahren Besseres.

---

3) Friedrich Gernsheim, Sonate Op. 1. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Preis 1 Thlr.

In dem Verfasser dieses Op. 1, von welchem uns auch eine Sonate mit Violine vorliegt, und demnächst ein Clavierquartett erscheint, glauben wir ein sehr schönes Talent zu erkennen, das uns noch vielfach zu beschäftigen verspricht. Wir könnten zwar nicht sagen, dass sein Op. 1 uns als Sonate befriedigt, dass wir in ihr die Bedingungen erfüllt gefunden hätten, die wir Eingangs dieser Recension aufgestellt haben. Aber seine Musik ist aus Phantasie und tiefem Gefühl entsprungen, die nur noch nicht zu vollkommen plastischem Ausdruck durchgedrungen scheinen. Es ist mehr das Persönliche darin, was uns anzieht, als das objectiv Künstlerische. Wenn aber heutzutage ein persönlicher Gehalt aus einem Erstlingswerk uns entgegentritt, so schöpfen wir doch gleich Hoffnung, dass die weitere Entwicklung das noch Fehlende bringen werde, mögen solche Hoffnungen auch noch so oft enttäuscht worden sein. Die Ungunst der gegenwärtigen Kunstverhältnisse, der Mangel an Unterstützung, die falsche Richtung des Tages, verkehrte Kunstansichten und all dergleichen äussern ihren Einfluss auf die vorhandenen Talente in beklagenswerther Weise, und erst der Zukunft wird es vorbehalten sein, bei dem Einzelnen zu erkennen, ob die Ursache des Scheiterns an ihm selbst oder an den obigen Verhältnissen lag.

Die vorliegende Sonate hat drei Sätze mit etwas von der gewöhnlichen abweichender Anordnung. Der erste Satz, F-moll $^3/_4$, ist überschrieben »Langsam, getragen«, dann folgt ein zweites Stück, F-dur $^6/_8$, »Lebhaft« — also ein Scherzo, endlich der dritte Satz, F-moll $^2/_4$, »Leidenschaftlich bewegt, doch nicht zu geschwind«. Der erste Satz wird vorerst, in Folge seiner undeutlichen deutschen

Digitized by Google

Ueberschrift, Jeden in Verlegenheit setzen. Das Tempo nämlich, welches man nach der Ueberschrift anfänglich anschlagen wird, ergiebt in der Fortsetzung des Stücks etwas Stockendes und Schwerfälliges, und entweder fühlt man sich bald ermüdet, oder man wird zu der Annahme gedrängt, dass das richtige Tempo wohl nicht aus einer wörtlich strengen Auffassung der Ueberschrift abzuleiten sei. Dilettanten pflegen aber in solchen Dingen etwas unbehülflich zu sein und lassen sich leicht die kleine Mühe verdriessen, verschiedene Experimente vorzunehmen. Das sind dann die Folgen der deutschthümelnden Versuche, die sich seit Schumann so oft zum Nachtheil der Autoren wiederholt haben! Wir rathen daher Jedem, der die Bekanntschaft dieser Erstlingssonate direct aus den Noten zu machen beginnt, das Tempo des ersten Satzes etwa *Andante con moto* zu nehmen und sich noch statt des $^3/_4$-Taktes $^6/_4$- oder $^6/_8$-Takt zu denken (also zwei Takte in einem). Dann wird ihm sowohl die Stimmung des Stücks aufgehen, wie auch verschiedene seltsame Accorde weniger auffällig und widerhaarig sich ergeben werden. Wir meinen unter letzteren namentlich die chromatischen Gänge, welche zuerst Seite 2 letztes System, und Seite 3 erstes System, dann System 3 und 4 ebenda vorkommen, und sich später wiederholt einfinden. Für Schönheiten halten auch wir sie gerade nicht, doch gewöhnt man sich allmälig daran, wenn man sie nur nicht hart sondern möglichst weich anschlägt. Sonst haben wir an dem Stück nur auszusetzen, dass es in der Mitte nicht einen prägnanten, neuen und wo möglich versöhnenden melodischen Hauptgedanken bringt. Namentlich wollte uns immer nicht zusagen, dass Seite 3, nach den spannenden und durch lange Pausen unterbrochenen, nach der Tonart *C* lenkenden Accorden, nicht ein ordentlicher lyrischer Gedanke folgt, wie es Seite 4 in F-moll mit der breiteren und dadurch neu erscheinenden Auslegung des ersten Themas wirklich geschieht.

Der zweite Satz bewegt sich in freien Nachahmungen einer bewegten Achtelfigur, die ganz geistreich, namentlich modulatorisch verarbeitet wird. Doch fehlt es auch diesem Satze an einem Gegenthema (Trio), das ihm eine plastische Form zu geben vermöchte.

Der dritte Satz hat ein sehr eigenthümlich gebildetes Thema, das keine rechte feste Gestalt annimmt und später sich in eine Umschreibung des Themas des ersten Satzes auflöst. So geistreich und für einen gewandten Spieler anziehend sich das alles vorerst gestaltet, man lechzt doch bald nach einer einfach gegliederten Melodie.

Wir hoffen zuversichtlich den Componisten bald auf festerem Grund und Boden anzutreffen und werden ihm dann auch eine mehr ins Detail eingehende Besprechung widmen, als es heute bei diesem ersten Versuch möglich war. Die Musiker aber wollen wir auf das unverkennbare Talent, das sich, wenn auch vorerst nur in allgemeinem Stimmungsausdruck, hier kundgiebt, aufmerksam gemacht haben. (Schluss folgt.)

Musikleben in München.

ð Das Erscheinen Richard Wagner's auf der Wahlstatt und sein mächtiger Einfluss auf unsern jungen König machte die hiesige Musikwelt gespannt, ob sich die Reformation der dramatischen Musik auch des Concertbodens bemächtigen, ob man etwa statt der Symphonien von Beethoven etc. die Introductionen zu Lohengrin, Tristan und Isolde u. s. w. hören werde. Durch die Klugheit Richard Wagner's, welcher, nachdem er das Terrain strategisch durchforscht, das Anerbieten der musikalischen Academie, einen ihrer Concertabende für sich einzunehmen, ausschlug, wurde diese Unsicherheit beseitigt, und Wagner gab nur ein Concert im Hoftheater. Die Abonnementconcerte der musikalischen Academie bewahrten im Allgemeinen ihren früheren Charakter, nur machte sich der Einfluss des neuen Hofmusik-Intendanten Carl Baron v. Perfall insofern bemerkbar, als neben den Altclassikern diejenigen Componisten der Neuzeit, welche vermöge ihrer soliden Richtung Anspruch darauf haben, etwas mehr als früher vertreten waren. Namentlich waren es Gade (!), Reinecke und Rheinberger, welche zum ersten Mal auf dem Programm standen. In den vier Odeonsconcerten, welche wir zu besprechen haben, kamen an Symphonien zur Aufführung: 1) Die C-dur von Fr. Schubert, 2) Es-dur von Jul. Rietz, 3) G-moll von Mozart, 4) A-dur von Beethoven. Ueber die beiden letzteren ist die Kritik längst so im Klaren, dass jede weitere Bemerkung überflüssig wäre. Beide wurden, wie wir es von unserm Orchester gewohnt sind, glänzend ausgeführt; nur können wir mit der (allerdings vorgeschriebenen) Repetition des zweiten Theils des Mozart'schen Andante nicht mehr einverstanden sein.*) Die Schubert'sche Symphonie belangend, möchten wir, ohne dem Genius unseres lieben Schubert freventlich nahetreten zu wollen, die Bemerkung wagen, dass sie schlechterdings zu lang ist, dass die schönsten und herrlichsten Gedanken, wovon das Werk übersprudelt, durch die vielfachen Versetzungen in andere Tonarten an Interesse verlieren und das ganze Werk durch diesen Mangel an Concentration den Zuhörer ermüdet. Ganz im Gegensatz hierzu verdankte die Symphonie in Es-dur von Rietz, welche zum ersten Mal aufgeführt wurde, ihre bescheidene Wirkung zunächst ihrer Kürze. Unser Publicum verhielt sich gegen diese Symphonie so liebenswürdig, als nur immer gerechtfertigt erscheinen konnte. Besser mundete uns Reinecke's Ouvertüre zu »Dame Kobold«, welche zwar ebenso wie die Rietz'sche Symphonie von Mendelssohn'schen Einflüssen nicht ganz frei ist, aber doch einen bestimmten Grundgedanken in bestimmten und dabei recht frischen Farben ausspricht. Das Werk gehört einer früheren Epoche dieses verdienstvollen Componisten an. Mehr individuelle Selbständigkeit weist Rheinberger's Ouvertüre zu dessen Oper »Die sieben Raben« auf, was wir um so mehr zu behaupten in der Lage sind, als uns die Aufführung beider Ouvertüren in ein und demselben Concert Anlass zum Vergleich gab. Zwar möchten wir auch diese Ouvertüre nicht zu den hervorragenden Compositionen unseres talentvollen jungen Landsmannes**) rechnen, da die Motive des Allegro weder dem überraschenden und grosse Züge enthaltenden Eingang noch der ganzen Oper (welche wir aus der Partitur kennen) an Prägnanz und positivem Werth zu entsprechen scheinen. Das Beste, was uns heuer die Neuzeit brachte, war wohl die Hamlet-Ouvertüre von Niels W. Gade. Mag das Unternehmen, einen an sich nicht musikalischen Charakter musikalisch zu treffen, ein kühnes sein, so hat sich der Componist mit der schwierigen Aufgabe doch trefflich abzufinden gewusst, indem er sich hauptsächlich an den grossartigen Hintergrund, die *causa movens* des Dramas hielt, welche in der Unterredung Hamlet's mit des Vaters Geist besteht. Diesen Vorgang scheint uns nämlich der Componist in dem wirklich grossartigen Eingang seiner Ouvertüre wiedergeben zu wollen; daraus resultiren die grossen Entwürfe Hamlet's — Hauptmotiv des Allegro; dann tritt als Episode der Cha-

*) In Leipzig und wenn wir uns recht erinnern auch in Wien wird auch der erste Theil nicht wiederholt. D. Red.

**) Jos. Rheinberger ist zwar in Vaduz (1839) geboren, kam aber im zartesten Alter nach München, so dass wir ihn zu den Unsrigen rechnen dürfen. Er erhielt seine künstlerische Ausbildung im königl. Conservatorium durch Emil Leonhard und Jul. Maier. Seit einigen Jahren Professor des Contrapunkts, ist er jetzt die Zierde und vielleicht die einzige Stütze dieses mit Recht so vielfach angefochtenen Instituts.

Digitized by Google

rakter Ophelia's dazwischen — hier verflacht sich die Musik, indem sich der Componist in bedenklicher Weise mit der Phrase begnügt. Zum Glück rettet der tragische Schluss, worin das erste, marschartige Motiv wieder aufgenommen ist, den grossen Totaleindruck, und so fand die Ouvertüre, welche sich auch durch glänzende Instrumentirung auszeichnet, eine sehr warme Aufnahme, was bei einem Publicum, welches Gade nicht weiter als dem Namen nach kennt, nicht zu unterschätzen ist. Ausser diesen Ouvertüren kam noch C. M. von Weber's Jubelouvertüre an die Reihe. Eine interessante und sehr willkommene Gabe aus dem älteren Arsenal war Händel's Wasser- und Feuermusik. Die immer junge Riesenkraft, welche uns selbst in diesen Gelegenheitsarbeiten des Altmeisters entgegentritt, wirkte auf die Zuhörer erfrischend wie ein Gewitter im Hochsommer; und wenn man in Betracht zieht, mit wie wenigen und einfachen Mitteln diese unmittelbare Wirkung hervorgebracht ist, so muss man sich gestehen, dass sich unsere Neuzeit mit all ihrer Herrschaft über die verschiedenartigsten Ausdrucksmittel vor solch urwüchsiger Erfindung doch zurückziehen muss.*) Unbeschreiblich vor Allem ist der Jubel, welchen Händel hier seinen Natur-Hörnern und Trompeten zu entlocken weiss. Zur Ehre unserer Hornisten und Trompeter sei es auch gesagt, dass selbst in den schwierigsten Passagen nicht ein einziger Ton fallirte.

Von Virtuosenvorträgen hörten wir an diesen Abenden a) für die Violine: das neunte Concert (in D) von Louis Spohr und Ballade und Polonaise von Vieuxtemps, gespielt von Herrn Lauterbach, königl. sächsischem Concertmeister aus Dresden, welcher München als seinem früheren Domicil die Ehre seines Besuchs gönnte. Herr Lauterbach hat an Weichheit und Poesie des Tones, sowie an Sicherheit in schwierigen Passagen offenbar noch gewonnen; er erfreute sich eines ungetheilten Beifalls. Concert (E-moll) von R. Kreutzer, gespielt von Herrn Jos. Walter. Dieser konnte Lauterbach an Wärme und Wohllaut des Tones noch nicht erreichen, kommt ihm aber an Technik und Auffassung gleich und übertrifft ihn an jener genialen Keckheit, welche einen gewissen elektrisirenden Eindruck auf den Zuhörer nie verfehlt. b) Für das Violoncell: Concert in A-moll von Goltermann, gespielt von Herrn Werner. Es that uns leid, dass statt des angekündigten Concerts von Volkmann, welches jedenfalls auf einer höheren Stufe steht, dieses oft gehörte flache Virtuosenstück wieder gewählt wurde.

Die Vocalmusik war in dieser Saison schwächer als je vertreten. Die einzige bedeutende Gesangspièce war die Arie aus der »Vestalin« von Spontini, welche Frau Förster, eine wahre Perle im Concertgesang, die nur leider zu wenig erkannt zu werden scheint, sowohl in Auffassung als Technik glänzend bewältigte. Dass jedoch diese Arie, deren höchst leidenschaftliche Situation den dramatischen Wendepunkt der Oper bildet, im Concertsaal an Wirkung verliert, bedarf keiner Erörterung. Ebenso deutet es auf eine grosse Verlegenheit der Auswahl, zu »des Sängers Fluch« von Esser zu greifen. War es, um die schöne Altstimme des Fräul. von Edelsberg zur Geltung zu bringen, so bedauern wir, dass wir, von dieser abgesehen, ihren Vortrag ebenso uninteressant finden mussten wie die Composition, welche zu allem Ueberfluss instrumentirt war. Frau Diez sang eine Concertarie (in E) von C. M. v. Weber, welche vielfach den Componisten des Freischütz verräth, und drei Lieder von Fr. Schubert nach Schiller'schen Gedichten: »Des Mädchens Klage«, »Nacht der Träume« und »Thekla, eine Geisterstimme«. Alle drei waren zum Zweck einer Schillerfeier (welche dann nicht zu Stande kam) von Fr. Lachner instrumentirt worden, was wir nur in diesem gegebenen Falle billigen können. Das letzte Concert brachte ausser einer Arie aus »Semiramis« von Rossini, welche von Frl. Deinet mittelmässig gesungen wurde, das sehr bekannte Terzett aus Mendelssohn's Elias »Hebe deine Augen auf«.

Diesen vier Abonnementsconcerten war im Anfang des October eine Concertmatinée vorausgegangen, welche für die Gäste dieses Monats berechnet war und daher nur populäre Nummern im Programm hatte: Weber's Ouvertüre zu »Euryanthe«, Concertarie (in B) von Mendelssohn, von Frau Diez sehr zu Dank gesungen, das Septett von Beethoven, welches unsere ersten Hofmusiker meisterhaft executirten, und Symphonie in C-moll von Beethoven.

Bald darauf trat Frl. Sophie Menter (Tochter unseres berühmten Cellisten), welche uns vor zwei Jahren in einem Abonnementsconcert als talentvolle Anfängerin im Clavierspiel vorgeführt wurde, in einem eigenen Concert vor die öffentlichen Schranken. Sie hat seit jener Zeit erstaunliche Fortschritte gemacht; ihre damals noch sehr unfertige Technik hat merklich an Sicherheit und Solidität gewonnen, und die jugendliche Künstlerin ist auf dem besten Wege. Sie spielte Compositionen von Beethoven (Kreutzer-Sonate*) mit Herrn Jos. Walter), von Scarlatti und Seb. Bach (A moll-Fuge), dann aber auch von Thalberg und Liszt — Alles mit entsprechender Technik und recht löblicher Auffassung.

Herr Lauterbach spielte in seiner Soirée musicale mit den Herren Lehner, Venzl und Werner zwei Streichquartette: Nr. 57 von J. Haydn und Op. 74 (Es-dur) von Beethoven, die Gesangsscene von L. Spohr und die Chaconne von Seb. Bach. In Allem verdiente er wohl das unbeschränkte Lob der Meisterschaft. Herr Dr. Härtinger, die unvergessliche Zierde unserer Oper, als sie noch in ihrer Blüthe war, verherrlichte die Soirée durch vier Lieder von Schubert; bezüglich des »Doppelgängers« möchten wir behaupten, dass ihn kein Sänger der Gegenwart — vielleicht Stockhausen ausgenommen! — so ergreifend singen kann, wie Härtinger, der mit der blossen Nüance des Tones die ganze grauenhafte Situation, welche uns Dichter und Componist in wild erregter Phantasie vor Augen führen, wiederzugeben weiss.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* Das elfte Abonnement-Concert im Gewandhause am 1. d. M. trug den ernsten Charakter, welchen man diesem »Neujahrsconcert« zu verleihen gewohnt ist. Mit Mendelssohn's achtstimmigem Chor a capella »Mitten wir im Leben« begann es; die Ausführung dieses Stücks war sehr anständig, wenn auch nicht in der Intonation vollkommen gelungen. Ein »Feierlicher Marsch« von Cherubini (wie wir vernehmen aus einem Kirchenwerke und zu einer Procession) für Orchester interessirte besonders durch die festgehaltene Stimmung und sehr eigenthümliche Instrumentirung. Hierauf folgte das »neue« Mozart'sche Violinconcert (gespielt von Hrn. David), ein Stück, das durch seine gesunde, reizende Erfindung überall ansprechen wird, wenn es auch als Jugendarbeit noch nicht diejenige scharf ausgebildete Physiognomie aufweist, die Mozart's spätere Werke auszeichnet. Die beiden ersten Sätze haben uns am besten gefallen. Das Finale, in welchem ein rasches Tempo häufig mit einem Andante alternirt, fanden wir ebendeshalb nicht einheitlich genug. Doch ist es vielleicht nur der erste Eindruck, dem wir hier Ausdruck geben. Die »Zwei Kirchen-

*) So hoch wir Händel verehren, mit seiner Instrumentalmusik scheint uns die Neuzeit doch nicht den Vergleich scheuen zu sollen. D. Red.

*) Es erhob sich ein Streit, ob diese Sonate aus A-dur oder A-moll gehe (!). Das Komische daran ist, dass sich die Gemüther in allem Ernst darob erhitzten, dass alle Theoretiker consultirt wurden und es unter den Münchener Musikern (natürlich nur unter den ausübenden) eine Zeitlang A-duristen und A-mollianer gab. (Anmerkung der Red. Da die Einleitung in A-dur steht und das ganze Finale, so wird wohl, wenn schon einmal die überflüssige Frage aufgeworfen ist, A-dur das richtigere sein.)

Digitized by Google

stücke für Chor und Orchester« von M. Hauptmann (»Und Gottes Will' ist dennoch gut«, — »Nicht so ganz wirst meiner Du vergessen«) sind, rein musikalisch betrachtet, von ausgezeichneter Schönheit und für ein Concert, wie dieses, besonders passend, d. h. nicht zu streng kirchlich und doch höchst edel und wirksam. Der Titel »Kirchenstücke« scheint uns nicht ganz passend, denn als solche sind sie ein Zeugniss derjenigen Ansicht, welche auch für unsere Tage keine Scheidung des Kirchenstyls vom dramatischen gelten lässt. Darauf spielte Herr David in reizender Weise drei Stücke aus der fünften Cello-Suite (oder Sonate?) von S. Bach, für Violine mit Clavierbegleitung von ihm transponirt. Haben wir selbstverständlich gegen die Transposition an sich nichts einzuwenden (obwohl wir principiell dagegen sind, im öffentlichen Concert Bearbeitungen statt Originale zu bringen), so hätten wir nur gewünscht, Herr David hätte dem Gewandhauspublicum die musikalische Reife zugetraut, eine Bach'sche Composition für ein Streichinstrument auch ohne Clavierbegleitung zu verstehen und zu geniessen. — Den zweiten Theil des Concerts bildete Beethoven's C moll-Symphonie in würdiger, sorgfältiger und glänzender Ausführung. Nur im Finale wäre zuweilen eine etwas freiere Behandlung des Tempos vortheilhaft gewesen. Es sind da Stellen, wo man in der That das Orchester etwas rascher fortstürmen, und bei dem nächsten *piano* wieder ruhiger werden lassen kann.

Nachrichten.

Die in Warschau lebende Schwester Chopin's, Frau J. Barcinska, warnt in einer Zeitungsnotiz vor dem Ankauf und der Veröffentlichung der Manuscripte dieses Componisten, welche bei den Warschauer Ereignissen des letzten Jahres verloren gingen, aber vielleicht theilweise gefunden worden sind, und bittet um deren Zurückerstattung. Chopin hatte ausdrücklich seinen Wunsch ausgesprochen, dass dieselben nie gedruckt werden sollten.

Nachrichten, die uns von verschiedenen Seiten aus Wien zugehen, melden übereinstimmend, dass die daselbst durch Stegmayer gegründete, zuletzt von Brahms und Dessoff geleitete Singacademie der Auflösung nahe ist. Das ist sehr bedauerlich!

Aus Zittau wird uns gemeldet: Am 11. Januar 1865 wurde hier in einem Concert zum Besten des Gymnasial-Chors unter Anderem auch eine »Serenade española« componirt für grosses Orchester vom Dirigenten des Concerts, Herrn Cantor und Musikdirector Paul Fischer aufgeführt Dieses in Rede stehende Werk aber ist vom Anfang bis zum Ende und Note für Note eine Composition von M. J. Glinka mit dem Titel: *»Capriccio brillante en forme d'Ouverture, pour grand Orchestre sur le thème de la Jota Aragonesa«.*

Die 19. Lieferung der Händel-Ausgabe (deutsche Händel-Gesellschaft) wird nächstens erscheinen und das Oratorium »Belsazar« bringen.

In Prag starb der bekannte greise Musikpädagog J. Proksch. Er war seit seinem 17. Jahre blind.

Vor den »Compositionen« eines Erz-Plagiators möchte man das Publicum warnen; derselbe heisst Wachtmann, lebt in Frankfurt a. M., copirt Schumann und andere Componisten in der bequemsten Weise und giebt solche Copien als eigene Werke heraus!

Die Sache mit Hofcapellmeister Reiss in Cassel ist beigelegt und dirigirt derselbe wieder.

In Dresden hat der Hoforgelbauer Jehmlich in einem eigens dazu erbauten Saale eine Orgel aufgestellt, die zur Uebung für Orgelspielbeflissene dienen soll. Eine sehr löbliche und dankenswerthe That!

Die erledigt gewesene Stelle des Dirigenten des Musik-Vereins in Bielefeld ist durch Herrn Albert Hahn aus Berlin wieder besetzt worden. Die erste Aufführung brachte F. Hiller's »Zerstörung Jerusalems« von Hahn vorbereitet und vom Componisten dirigirt.

Dem verdienten Dirigenten des Bach-Vereins in Berlin, Herrn W. Rust, ist der Titel »Musikdirector« beigelegt worden.

Im böhmischen Interimstheater in Prag kam am 17. Dec. v. J. Gluck's »Orpheus« mit so durchgreifendem Erfolg zur Aufführung, dass man nächstens auch »Alceste« zu geben gedenkt.

Die Richtigkeit des Titels der unlängst bei Spina in Wien erschienenen 12 »Ländler« von Fr. Schubert wird bezweifelt. Die Stücke, die unter diesem Namen geboten werden, sind keineswegs Ländler, sondern gehören ihrem Charakter und ihrer Bewegung nach zur Gattung der sogenannten deutschen Tänze. Dafür spricht auch die Ueberschrift »deutsches Tempo«, welche wohl irrthümlich nur dem ersten Stück vorgedruckt ist und sich mit gleichem Recht auf alle Stücke bezieht. Wir wären begierig zu wissen, ob die Benennung »Ländler« vom Componisten oder vom Herausgeber und Verleger herrührt.

ANZEIGER.

[9] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's Quartette
für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Partitur. Complet in 2 brochirten Bänden . . . 11 Thlr. 6 Ngr.
— — in 2 eleganten Sarsenet-Bänden 12 - 10 -
Stimmen. Complet in 4 brochirten Bänden, jede Stimme 1 Band . . . . . 16 - 21 -
— — in 4 eleg. Sarsenet-Bänden, jede Stimme 1 Band . . . . . 18 - 15 -

Einzeln:			Partitur. Rthlr. Ngr.	Stimmen. Rthlr. Ngr.
Nr. 1. **Quartett.**	Op. 18.	Nr. 1 in F	— 21	1 —
- 2. ——	- 18.	- 2 - G	— 18	— 24
- 3. ——	- 18.	- 3 - D	— 21	— 27
- 4. ——	- 18.	- 4 - C m.	— 18	— 27
- 5. ——	- 18.	- 5 - A	— 18	— 27
- 6. ——	- 18.	- 6 - B	— 18	— 24
- 7. ——	- 59.	- 1 - F	1 —	1 12
- 8. ——	- 59.	- 2 - E m.	— 21	1 —
- 9. ——	- 59.	- 3 - C	— 24	1 3
- 10. ——	- 74.	in Es	— 21	1 —
- 11. ——	- 95.	- F m.	— 21	— 27
- 12. ——	- 127.	- Es	— 27	1 12
- 13. ——	- 130.	- B	1 3	1 12
- 14. ——	- 131.	- Cis m.	2 18	1 15
- 15. ——	- 132.	- A m.		2 12
- 16. ——	- 135.	- F		
- 17. **Grosse Fuge.**	Op 133.	in B	— 21	— 27

[10] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's Werke
für Pianoforte und Orchester.

Partitur. Complet in Umschlägen . . . . . 16 Thlr. 3 Ngr.
Stimmen. — in Umschlägen . . . . . 22 - 9 -

Einzeln:		Partitur. Rthlr. Ngr.	Stimmen. Rthlr. Ngr.
Nr. 1. **Erstes Concert.**	Op. 15. in C	2 —	2 24
- 2. **Zweites** ——	- 19. - B	1 12	2 —
- 3. **Drittes** ——	- 37. - C m.	1 24	2 24
- 4. **Viertes** ——	- 58. - G	1 24	2 18
- 5. **Fünftes** ——	- 73. - Es	2 9	3 9
- 6. **Concert** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 56. in C		2 18	3 15
- 7. **Cadenzen** zu den Pianoforte-Concerten		1 3	1 3
- 8. **Phantasie** mit Chor. Op. 80. in C m.		1 15	2 6
- 9. **Rondo** in B		— 24	1 3
- 10. **Prinzipalstimme** des nach dem Violin-Concert Op. 61. arrangirten Pianoforte-Concerts		— 27	— 27

Für Violine und Orchester.

Partitur. Complet in 1 brochirten Bande . . . . 2 Thlr. 6 Ngr.
— — in 1 eleganten Sarsenetbande . 2 - 25 -
Stimmen. — in Umschlägen . . . . . 3 - 15 -

Einzeln:		Partitur. Rthlr. Ngr.	Stimmen. Rthlr. Ngr.
Nr. 1. **Concert.** Op. 61. in D		1 21	2 15
- 2. **Romanze.** Op. 40. in G		— 9	— 15
- 3. ——	- 50. in F	— 12	— 18

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. Januar 1865. **Nr. 3.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven's Lieder (Fortsetzung). — Recensionen (Neue Claviersonaten [Schluss]). — Berichte aus Berlin, Breslau, Bremen und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Beethoven's Lieder.

(Serie 23 der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe der Werke Beethoven's.)

(Fortsetzung.)

Mitten in dem Treiben, das der vorige Artikel schilderte und für dessen widerspruchsvolles Wesen dort vergebens nach erschöpfenden Gründen gesucht wurde, finden wir, wie seine grossen Vorgänger, auch Beethoven daran betheiligt ohne den überlegenen Humor, den man ihm wohl zutrauen möchte. Durchgreifend, principiell scheint er damit nie gebrochen zu haben, denn er hat, nachdem er sich in seiner Instrumentalmusik schon von allem Herkommen losgesagt und in einzelnen Liedergruppen selbst schon einen ganz anderen Ton angeschlagen hatte, höchst unbedeutende Lieder nach dem älteren Zuschnitt geschrieben oder doch mindestens veröffentlicht.

Wir können daher Betreffs eines guten Theils der Sammlung einfach auf das oben über den Stil jener Periode Gesagte verweisen. Vieles darin gehört ganz einer verschollenen Zeit, einem Geschmacke an, den vor Allem die künstlerischen Thaten Beethoven's selbst beseitigen halfen.

Die Formen und Manieren des Theaters werden von ihm auf das Unbefangenste in die Lyrik herübergezogen. Die oben mitgetheilten Verse Bürger's werden einem ganz heroisch, hoch rhetorisch gehaltenen Recitative untergelegt; die weiteren Vorhalte an die grausame Natur schliessen sich in ganz arienhafter Weise an, endlich führt ihn die Vorstellung der erwünschten Gegenliebe zum Schlusse auf eine lyrische Melodie, die er später zum Thema der Chorphantasie Op. 80 benutzte und die als ein Vorläufer des Chorliedes der 9. Symphonie gelten kann.*)

Ein Lied von Tiedge an die Hoffnung findet sich zweimal componirt (Op. 32 und Op. 94):

»Die du so gern in heil'gen Nächten feierst,
Und sanft und weich den Gram verschleierst,
Der eine zarte Seele quält,
O Hoffnung, lass, durch dich emporgehoben,
Den Dulder ahnen, dass dort oben
Ein Engel seine Thränen zählt.« etc.

Solche Verse mochten für Beethoven, dessen Blick sich trotz aller Verstimmungen immer wieder aufwärts richtete, besonderen Reiz haben. Im Op. 32 schreibt er dazu eine einfache, mit den bekannten drei vorschlagenden Achteln beginnende Melodie, die ihrer Zeit nur durch einige grössere harmonische Fortschritte von ähnlichen Liedern abstechen mochte. Sie wird von einigen einfachen, in Triolen gebrochenen Accorden eingeleitet und ebenso geschlossen. Diese Vor- und Nachspiele gleichen den Complimenten, womit wohlerzogene Künstler vor- und abtreten. Solche Manieren, eine gleichmässige, etwas schleppende Declamation, eine larmoyante Melodie, die sich hin und wieder zu Gunsten des Sängers doch eine kleine Verzierung nicht versagen kann, lassen jenen Tiedge'schen und ähnlichen Versen ihr volles Recht widerfahren: sie erschöpfen in ihrer Weise den dichterischen Ausdruck und geben das ihm ganz entsprechende musikalische Gegenbild.

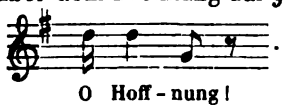
Im Op. 94 wird derselbe Text durch ein verzweifeltes Recitativ eingeleitet, das Erwähnung verdient, weil es anschaulich macht, dass die älteren Musiker ihrer Lyrik nicht etwa eine bescheidene Stelle anwiesen.

»Ob ein Gott sei?«

Wer würde heutzutage eine solche Frage am Claviere aufzuwerfen wagen? Man erlaubt das kaum mehr dem verzweifelten Max im Freischütz, der ein ganzes Orchester hinter sich hat und dem in diesem bedenklichen Momente noch im Hintergrunde die unheimliche Gestalt des Samiel zu Hülfe kommt. Dieses Wagniss führt Beethoven durch eine Reihe dunkler Accorde — ein seltener Fall — auf eine nicht überzeugende, übel, nicht entsetzlich klingende Stelle. Er überwindet aber schnell allen Schauer durch ein paar hellklingende Griffe und ruft wieder im heroischsten Recitativ: »Hoffen soll der Mensch! er frage nicht!« Dann folgt jenes Lied in einer weitgespannten und doch sehr fein gegliederten, höchst sangbaren Melodie. Sie hat einen dramatischen Anflug, ohne jedoch ins Theatralische zu verfallen, und erinnert in ihrer ganzen Haltung an Fidelio. Sie könnte Florestan in den Mund gelegt werden, wenn die Unsicherheit des grossen Componisten in dieser Stilweise ihn nicht auf ein unbegreifliches, völlig überflüssiges und einfach zu streichendes Anhängsel auf den unnütz wiederholten Worten »ein Engel seine Thränen zählt« geführt hätte. Der zweite Vers bringt ausgeführte Recitative im Takt und wiederholt — zur Bestätigung unserer Meinung — in dem grossen Fortschritt vom Dreiklang auf *f* zum Dominantaccorde von G-dur fast wörtlich eine Wendung in der Kerkerarie des Florestan. Dann folgt wiederum jene lyrische Melodie mit der gleichen Entstellung am Schlusse und, nach einigen gleich unbedeutenden Floskeln des Claviers, am

*) Es bleibt fraglich, ob das Lied in dieser Zusammensetzung der beiden Bürger'schen Gedichte wirklich von Beethoven herrührt, oder eine Zusammenstellung nach vorhandenen Skizzen von Seite des Originalverlegers ist. D. Red.

Digitized by Google

Ende über dem Dreiklang auf *g* in modernster Freiheit der Ruf: 

. Man werfe das einleitende Recitativ bei Seite, lasse ruhig jene überflüssige leere Stelle hinweg — man hat damit ein Lied gewonnen, das trotz des schwülstigen Textes eine tief ergreifende Wirkung üben wird.

Nicht so deutlich, aber doch merkbar, giebt jenes letzte Lied der Sammlung, dessen oben gedacht wurde, einigen Anklang an Fidelio.

Dies werden aber die einzigen Stücke sein, die eine unmittelbare Beziehung der Lyrik Beethoven's zu seiner übrigen Kunst fühlbar werden lassen — alles Uebrige sticht von der letzteren ab.

Um so mehr Anklänge finden sich an Haydn und Mozart, in den zu italienischen Texten geschriebenen Stücken auch an den Ton der italienischen Oper. Von ihnen werden altbekannte Schlusscadenzen, Gesangsmanieren, durch ganze Piècen laufende Parlandos, die bekannten weichlichen kleinen Secundenvorhalte und Aehnliches auf das Unbefangenste immer wieder entlehnt. In Op. 82 Nr. 2 »Liebesklage« findet man nach gleichgültigen melodischen Phrasen eine schlagende Stelle — sie ist wörtlich aus einer Arie der Gräfin in Figaro's Hochzeit herübergenommen. Man nahm derartige landläufige Wendungen als eine Art Gemeingut, mit dem jeder nach seinem Bedürfniss wirthschaften durfte, weil Niemand allzuviel Gewicht auf solche, wie beiläufig hingeworfene Kleinigkeiten legte. In Op. 52 liess Beethoven in zwei neben einander stehenden, grundverschiedenen Liedern dieselbe Floskel (Nr. 5 Takt 5—7 und Nr. 6 Takt 4 und 5) abdrucken.

Auch die Instrumentalsachen Beethoven's bestätigen, dass er nicht besonders glücklich war, wenn er auf die Manier seiner Vorgänger einzugehen suchte — er wusste ihr nur selten neue Seiten und noch seltener wirklichen Reiz abzugewinnen. Nur hin und wieder stossen wir in den Liedern dieser Richtung auf eine Wendung, die uns als eine Beethoven'sche anmuthet, sie versinkt aber fast immer im Schwalle jenes Gemeingutes und namentlich durch die matten, abgegriffenen Schlusscadenzen (die sich übrigens bis in die neuste Lyrik verschleppt haben) wird oft genug der Eindruck eines glücklichen Anlaufs schliesslich wieder zerstört.

Wir dürfen selbst nicht verschweigen, dass sich ganz Leeres, vollständig Farbloses findet, darunter namentlich die österreichischen Kriegslieder, die Nichts bieten, als einfaches Säbelgerassel, oder »Kriegers Abschied« (Nr. 240), worin Beethoven vergebens nach dem chevaleresken Tone sucht, den Schubert so glücklich zu treffen wusste. Aristokratische, kriegerische Eleganz, Localpatriotismus waren nicht Beethoven's Sache. Seine Kunst wandte sich ganz dem Künstlerisch-Idealen zu, oder bewahrte den bürgerlichen Charakter, der der Lyrik der Zeit überhaupt eigen ist.

Das Volksthümliche des Ausdrucks ist wesentlich hiervon verschieden, so verschieden, wie das Volk, die Gesammtheit, vom Stande, in dem sich ein Theil dieser Gesammtheit isolirt. Der wahrhaft volksmässige Ausdruck muss bei aller Einfachheit alle Stände interessiren können, nicht der Eigenthümlichkeit des einen angepasst sein. Ein Handwerksburschenlied wird erst dann zum Volksliede, nicht wenn es durch ungeschlachtes Wesen sich auch dem Rohesten dieser Gesellen einprägt, sondern wenn es dem Wanderleben derselben einen poetischen und deshalb Alle fesselnden Ausdruck giebt. Die besonderen Bedürfnisse der niedern Volksclassen zum Maassstab der Leistung zu machen, führt, wie oben erwähnt, nur auf eine niedrige, untergeordnete Kunst.

Aber auch in diesem bessern Sinne findet sich kaum eine volksmässige Melodie in diesen Liedern. Es lag Beethoven, der ganz mit seiner idealen Welt beschäftigt war, fern, in das Getümmel des täglichen Lebens mit der gespannten Aufmerksamkeit hineinzulauschen, welche ihn die wenigen lauteren und reinen Töne hätte vernehmen lassen können, die durch den Lärm der Massen hindurch als Wiederhall wahrer und tiefer Empfindung, wie aus weiter Ferne, hörbar werden. Seine Kunst war im höchsten Sinne national, noch unbekannte Tiefen der Nationalität aufschliessend, und konnte allenfalls der Vorbilder entbehren, deren Andere dringend bedürftig waren. Dass es ihm nicht an Sinn für das Volkslied fehlte, hat er durch sein Interesse an ausländischen Melodien, durch seine mannigfachen Bearbeitungen bewiesen, worüber bei Gelegenheit der 24. Serie mehr zu sagen sein würde. Im »Ruf vom Berge« (Nr. 242) giebt der Dichter Treitschke, der es für nöthig halten mochte, das alte Lied ins Gebildete zu übersetzen, eine Verwässerung des »Wenn ich ein Vöglein wär«, aber selbst die wenigen beibehaltenen Zeilen scheinen Beethoven eigenthümlich berührt zu haben. Die ziemlich dürftige Melodie hat doch wenigstens Etwas von dem Dufte, der über den wahren Volksliedern liegt und ist — abgesehen vom Vorspiele — freier von jenen Zeitmanieren, als viele andere.

Man könnte dies als einen Beweis dafür anführen, dass Beethoven für den Reiz der Sprache empfänglich gewesen sei, was für den lyrischen Dichter und Componisten etwas sehr Wesentliches ist. Es wäre leicht, dafür noch weitere Beispiele beizubringen, es ist aber ebenso gewiss, dass sich jedem derselben ein Gegenstück zur Seite stellen liesse zum Erweise des Gegentheils. Wir finden auch hier eine grosse Ungleichheit, eine Fähigkeit, die immerhin vorhanden, aber nicht geübt, nicht zur Sicherheit gediehen ist. Dieser Mangel hängt mit der Geschmacksrichtung der ganzen Zeit, deren Ohr sich erst zu bilden anfing, zusammen. Es ist kein besonderes Verdienst der Gegenwart, dass sie sich weiter vorgeschritten fühlen darf, sie steht auch hier auf den Schultern der Vergangenheit. Ein modernes Ohr hört — ganz abgesehen vom Inhalt — aus dem blossen Klange eines Verses, wie des folgenden aus dem »Glück der Freundschaft« in Op. 88:

»Sie weckt die Kraft und spornt den Muth
Zu schönen Thaten nur
Und nährt in uns die heil'ge Gluth
Für Wahrheit und Natur.«

etwas Pedantisches, Schulmeisterhaftes, Leierndes heraus, so dass ihm der Gedanke, dergleichen in Musik zu setzen, von vorne herein fern bleiben wird. Die älteren Meister störte das nicht, sie hatten dafür einen ganz entsprechenden Stil, dessen Meister Haydn ist. Man kann gewisse langsam und behaglich einherschlendernde Sätze desselben, in denen er sich in ähnlichem Sinne und entsprechenden Rhythmen ergeht, nicht unpassend, wie einmal geschehen ist, als »Freundschaftsmusik« bezeichnen.

Die zahlreichen, coupletmässig gehaltenen Lieder der Sammlung leiden natürlich am meisten unter ähnlichen Mängeln der Texte. In diesem Genre beherrschen die Pointen das Ganze. Im Op. 52 Nr. 3 mochte der Anfang:

»Im Arm der Liebe ruht sich's wohl,
Wohl auch im Schooss der Erde —«

Beethoven anziehen. Er übersah, dass der Schluss:

»Bald muss ich ruh'n, und wo es sei,
Dies ist dem Müden einerlei« —

Digitized by Google

die glücklichsten Anläufe unvermeidlich vernichten, die Musik auf sein Niveau herabziehen musste. In der That ist die ganze Composition nur eine Umschreibung jenes »einerlei« geworden.

Wir sind auf diese schwachen Seiten der Sammlung ausführlicher eingegangen, um den Thatbestand festzustellen und ihn so weit als möglich verständlich zu machen, zugleich aber mannigfach verbreiteten Redensarten entgegenzutreten, wonach Beethoven das lyrische Lied zur Scene erweitern, wonach er mehr den Gedanken des Textes, als der Empfindung nachgehen, wonach Alles mehr gedacht, als empfunden sein soll u. dergl. Von Gedanken ist in lyrischen Texten überhaupt kaum die Rede, am wenigsten in jenen harmlosen Gedichten mit ihrem Phrasengeklingel, und was an Gedanken etwa darin zu ermitteln wäre, hat Beethoven wirklich nicht genirt, wenn er seine Musik ganz im üblichen Stile dazu setzte.

Wir mussten endlich dieses Bild einer ärmlichen, unsicheren, wenig entwickelten Kunst auch deshalb vorausschicken, weil man ohne dasselbe die Werke, in welchen sich Beethoven von der Tradition losriss, nicht richtig schätzen kann. Man muss jenen Ausgangspunkt deutlich im Auge behalten, wenn man ermessen will, wie weit er im lyrischen Gebiete vorwärts gedrungen ist.

Wir wenden uns daher erst jetzt zu den Werken, in denen Beethoven ganz er selbst ist.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

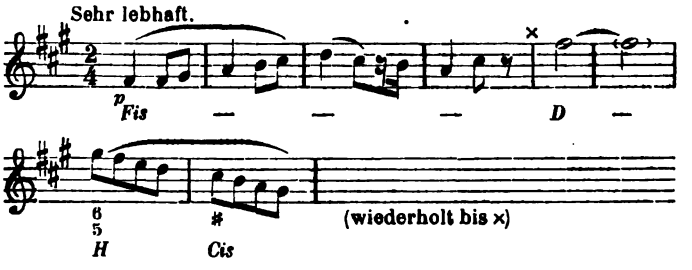
Neue Claviersonaten. (Schluss.)

4) Adolf Jensen. Sonate (Fis-moll). Op. 25. Leipzig, Senff. Pr. 2 Thlr.

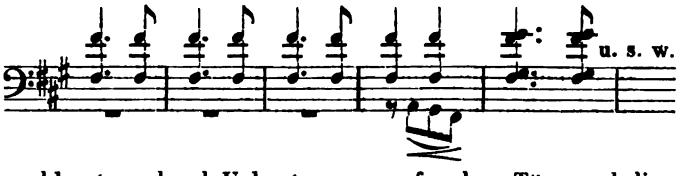
Von allen den neuen Sonaten, die uns zur Besprechung vorliegen, hat uns die jetzt anzuzeigende, die uns erst vor wenig Tagen, also nach dem Druck der Einleitung dieser Recension bekannt wurde, entschieden am besten gefallen, und zwar wegen ihres zeitgemässen Tones bei im Allgemeinen musikalisch correcter, nobler und ansprechender Haltung. Weit weniger gesucht und verkünstelt, wie andere Werke dieses Componisten, wird sie Jeden sympathisch berühren. Clavierspieler, die eine ausgebildete Hand, weichen Anschlag und vollen Ton haben, Schumann'sche und Gade'sche Claviermusik vorzugsweise spielen und lieben, werden sich von ihr am meisten angezogen fühlen und wir zweifeln nicht, dass selbst Beethoven-Spieler ihr Interesse abgewinnen können. Der Clavierstyl, welcher in dem Opus herrscht, ist keineswegs eine reine Nachahmung Schumann'scher Weise, sondern es ist hier eine recht glückliche Verschmelzung von Classischem und Modernem hergestellt. Auf Schumann'schem Wege noch weiter zu gehen, wie es z. B. Kirchner u. A. gethan, musste sich bald als gefährlich und schädlich erweisen; ebenso wird aber auch kein heutiger Componist sich der Vortheile entschlagen, welche das moderne Clavierspiel mit seinen »weiten oder zerstreuten« Accordlagen und der Anwendung des Dämpferpedals gewährt, man wird nicht wie Dill u. A. von der gewonnenen Klangfülle zur Leere zurückkehren, und in dem Clavierstyle Mozart's und der ersten Beethoven'schen Sonaten schreiben mögen. Dass das Wesen der Sonate hierunter nicht zu leiden braucht, vielmehr die stärkste Förderung finden kann, hat Beethoven selbst gezeigt, denn seine mittleren und letzten Sonaten, an sich bedeutender als die ersten, weisen ja auch einen weit volleren und ausgebildeteren Clavierstyl auf.

Dass Jensen indess hier ein Werk geliefert hätte, welches man eine vollkommen gelungene Sonate im Geiste Beethoven's nennen dürfte, das können wir freilich nicht behaupten, obwohl er im Einzelnen wirklich darnach zu streben scheint. Was im Ganzen fehlt, ist die concise, alles Ueberflüssige abstossende Form, die consequente Entwicklung, die strenge Durchführung. Jensen's, wie es scheint, mangelhaft ausgebildete Selbstkritik zeigt sich auch hier in einem seiner verhältnissmässig gelungensten Werke. Das beste Stück ist ohne Zweifel das Finale; an den andern Sätzen würde eine kritische Hand viel abzuschneiden, *) anders zu ordnen finden u. s. w.

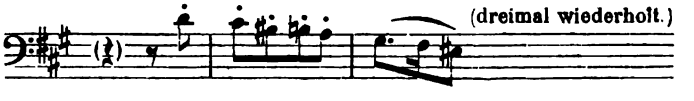
Betrachten wir z. B. den ersten Satz. Als Hauptgedanke lässt sich (in einer Zeile) wohl folgende Melodie angeben:



Dieser Gedanke, der durch graziöse (theilweise Sechszehntel-) Begleitung, durch die mit der Hauptmelodie parallele Bewegung des Tenor und schöne dynamische Hülfsmittel ausgestattet ist, schliesst im 24. Takt in Fis-moll ab. Es folgt eine Episode in D-dur, gegen das Ende nach Fis-moll zum Thema zurücklenkend, 16 Takte; dann also das Thema noch einmal und zwar buchstäblich dieselben 24 Takte mit demselben Abschluss in Fis-moll wie vorher. Man hätte nun genug von dieser Tonart gehört, aber der Componist fängt nochmals in Fis an, bringt ein breites, für eine Episode unpassendes Motiv:



und baut es durch Uebertragung auf andere Töne und dissonirende Zusammenklänge zu einem 16 Takte langen, in A-dur schliessenden Satze aus, der noch einmal vollständig wiederholt wird. Dann kommt dasselbe Motiv nochmals und zwar in *A*, bis nach 12 Takten der $\frac{6}{5}$-Accord der Dominante von — abermals — Fis-moll angeschlagen, und an der Hand eines neuen Motivs:



eine weitere Entwicklung angebahnt wird, die ziemlich mühsam aus Fis-moll heraus nach H-moll und Cis-moll lenkt, in welcher Tonart nach 33 Takten ein neuer Gedanke auftritt, der wohl den Seitensatz vorstellt, aber wenig melodisches Element enthält und sich ebenfalls mehrfach in derselben Tonart wiederholt. Von dem Eintritt desselben bis zum Schluss des ersten, wiederholten, Theils sind 44 Takte, in welchen ausschliesslich Cis-moll vorkommt; in den letzten vier Takten nur wird Moll in Dur verwandelt, um die Dominante zu gewinnen. — Ein Componist von gereifter Selbstkritik würde die fünf Seiten,

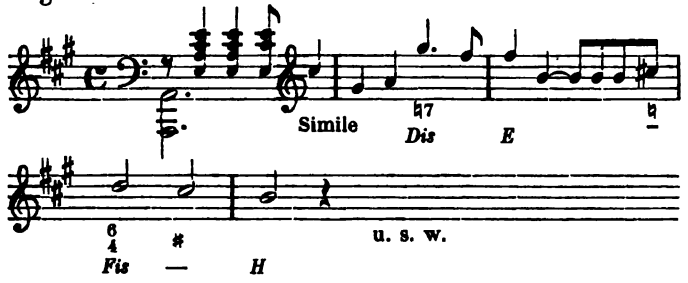
*) Das Werk zählt 47 Seiten.

Digitized by Google

welche dieser erste Theil fast vollkommen ausfüllt, auf drei reducirt haben, gewiss zum Vortheil des Stücks.

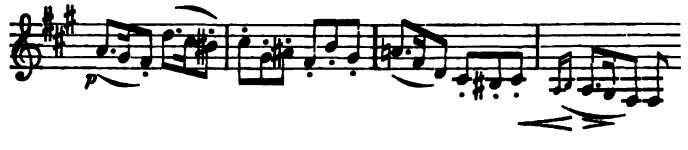
Was nun der zweite Theil bringt, ist statt einer Durchführung Folgendes: zuerst düstere Accordgänge in den tieferen Regionen des Claviers, dann ein Piano-Motiv in A-moll, nach dessen kurzer Verwendung das Hauptthema des Stücks ebenfalls in A-moll auftritt, bald gefolgt von einer Triolenstelle, die mit ihm nichts gemein hat, die sich dann nach Fis-moll wendet und in Sechszehntel-Accordgängen fortsetzt. Da lässt sich auch das Thema wieder in Fis-moll hören; es erhält eine neue Schlusswendung, welche dann Grundlage einer sehr schönen Stelle wird (Seite 10 und 11), und endlich zum Thema zurückführt, das nun wieder in Fis-moll vollständig ausgesprochen wird. So reizend das Alles klingt, wir vermissen doch auch hier die kritische Hand, die, nachdem über das Ganze die rechte Uebersicht erlangt ist, einen andern Modulationsgang hergestellt und das nicht absolut Nöthige beseitigt haben würde. Wir wissen wohl, dass auch Franz Schubert und Andere in dieser Beziehung rein ihrer Phantasie den Zügel haben schiessen lassen. Allein so lange Schubert's Sonaten nicht eben solche Verbreitung finden wie die Beethoven's, so lange die Einwendungen und Klagen über mangelhafte Form, Längen u. s. w., die als Grund dafür angegeben werden, nicht verschwunden sind, so lange werden wir nicht daran glauben, dass dieses etwas planlose Wesen einen »Fortschritt« in der Kunst zu bedeuten habe. Kehren wir zu unserem zweiten Theil zurück. Nachdem das Thema sich wieder vollständig ausgesprochen hat, werden Motive aus dem ersten Theil in neuer und recht interessanter Weise benutzt, um zum Seitensatz zu gelangen, der jetzt auch in Fis-moll steht. Diese Vorbereitung konnte trotzdem gedrängter gehalten sein; namentlich finden wir das letzte System der 14. und was auf der 15. Seite noch folgt, überflüssig und den Gang aufhaltend. Der rasche Schluss des Satzes steht zu all den weitläufigen vorhergehenden Sätzen in keinem rechten Verhältniss.

Das zweite, langsame Stück, A-dur 4/4, ist sehr Schumannisch, nicht allein in Klang und Behandlung, sondern auch in der melodischen Erfindung, wie schon das Thema zeigt:

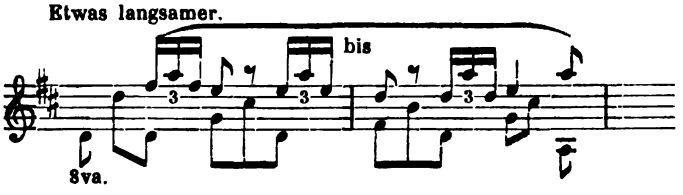


Doch klingt es ausnehmend schön, ist frei von harten und gesuchten Zusammenklängen und ordentlich gegliedert. Der Inhalt ist, wenn auch nicht gerade tief, doch edel und warm und wird Jeden anziehen.

Vom folgenden Scherzo (Fis-moll 6/8, überschrieben: »Unheimlich bewegt mit prägnanten Rhythmen«) ist vorerst zu sagen, dass es in der Erfindung interessant und eigenthümlich ist. Nach einer kurzen Einleitung folgt ein zu fugenartiger Behandlung dienendes Thema:



gefolgt von einem rhythmisch bestimmten Seitensatz in Cis-moll, der wieder in phantastische Harmonien ausläuft. Die Wiederholung des ersten Theils hätte der Componist um so mehr unterlassen können, als das Thema bereits oft genug in der Haupttonart gehört worden ist und der zweite Theil abermals mit demselben in der nämlichen Tonart und in gleicher Behandlung beginnt. Eine noch weitere Durchführung desselben, als die, welche nun folgt, wäre gewiss vortheilhaft gewesen. Das Trio in D-dur klingt uns nicht ernst und inhaltreich genug für eine Sonate und als Gegensatz zu dem »unheimlichen« Scherzo:



Bei der Reprise des Hauptsatzes ist es entschieden ein Fehler, dass das Thema noch zweimal in Fis-moll, in denselben Lagen und in derselben Stimmenfolge wiederkehrt.

Indem wir nun vom Finale sprechen wollen, müssen wir bekennen, dass wir mit nicht geringem Erstaunen vor der Fülle von gesunden und schönen Ideen stehen, die in diesem Satze aufgehäuft sind, und die, wenn sie auch nicht im höchsten Sinne originell genannt werden können (sie klingen zum Theil an Beethoven, zum Theil an Weber und Schumann an), doch so schön zusammengefügt sind, dass wir nicht müde wurden, das Stück immer und immer wieder uns vorzuspielen. Wir müssten, um davon ein nur irgend anschauliches Bild zu geben, eine Spalte d. Bl. mit Notenbeispielen füllen, verweisen daher Alle, die an neuerer Composition Interesse nehmen, lieber direct auf das Stück selbst. — Wahrlich, ein schönes Talent ist Jensen! Seine Sonate und besonders das Finale*) nöthigt uns diese Anerkennung ab und drängt uns den Wunsch auf, dass es demselben gefallen möchte, mehr in dieser Form zu schreiben und dabei seine Selbstkritik zu stärken. Wir haben lange nichts Neues für Clavier kennen gelernt, was uns in gleichem Maasse angezogen hätte.

Die schön ausgestattete Sonate ist Johannes Brahms zugeeignet, dem sie ein Sporn sein möge, die Sonate ebenfalls wieder zu cultiviren und dabei Jensen's Errungenschaft auf diesem Gebiet zu beachten, ohne in die Fehler der drei ersten Sätze zu verfallen.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Bei uns ist in musikalischer Beziehung nichts seltener, als Violinisten von Bedeutung. Wir meinen damit nicht nur heimische Künstler, sondern auch reisende Virtuosen. In diesem Augenblick jedoch sind ausnahmsweise zwei solcher geigender Zugvögel bei uns eingekehrt, der weltberühmte Ole Bull und die noch wenig bekannte Charlotte Deckner. In gewisser Beziehung stehen Beide auf gleicher Stufe: sie sind nämlich Virtuosen um der Virtuosität willen. Während Ole Bull's Repertoire fast ausschliesslich aus eigenen, in künstlerischer Beziehung wenig werthvollen Compositionen besteht, denen nur hin und wieder das nationale Colorit Interesse verleiht, setzt Charlotte Deckner ihre Programme vorzugsweise aus den Wer-

*) Eine einzige Stelle verstehen wir nicht recht; sie sieht aus, als hätte der Componist in irgend einem Anfalle curioser Laune zwei Takte gestrichen (Seite 35 nach dem ersten Takt) ohne Rücksicht auf den nun entstehenden Zusammenhang.

Digitized by Google

ken neuerer Geiger wie Vieuxtemps, Alard, Réményi u. A. zusammen. Hört man übrigens beide Künstler spielen, ohne zu wissen, wer gerade geigt, so ist man versucht, den Violinisten für die Violinistin zu halten und umgekehrt. Kraft und Energie des Tones nämlich, Feuer und Leidenschaft des Vortrags sind Eigenschaften des Frl. Deckner, während Ole Bull mit sanftem Tone träumerische Melodien erklingen lässt, die er durch tausend virtuose Absonderlichkeiten und oft höchst schwierige Passagen unterbricht. Die grössere Technik besitzt Ole Bull, die grössere Correctheit Charlotte Deckner, welche übrigens im Vortrage der Tartini'schen G moll-Sonate die Fähigkeit durchblicken liess, auch inhaltvollen Werken gerecht zu werden. Ganz im Gegensatz zu den beiden Ebengenannten, haben sich zwei andere Künstler zu gemeinsamem Wirken vereinigt, deren Streben sich dadurch kennzeichnet, dass sie die Virtuosität nur um der Kunst willen üben. Sie ist ihnen nur Mittel zur vollendeteren Darstellung des Schönen und Edlen in der Musik. Dies zweite Künstlerpaar ist Frau Clara Schumann und Herr Jul. Stockhausen, welche am 7. d. M. ihr erstes Concert in der Singacademie gaben. Es wäre ein müssiges Beginnen, die Leistungen so allgemein bekannter und oft beurtheilter Künstler auf's Neue einer Kritik unterziehen zu wollen. Wenn wir sagen, dass Beide, auch in diesem Concerte, auf der ihnen eigenen Höhe standen, so dürfte das wohl genügen. Frau Schumann spielte unter trefflicher Mitwirkung der Herren de Ahna und Hegar Schumann's D moll-Trio, später allein Beethoven's Variationen aus C-moll und drei kleinere Stücke von Schubert, Chopin und Mendelssohn. Herr Stockhausen sang zwei wenig bekannte Schubert'sche Gesänge »An die Leyer« und »Waldesnacht«, ausserdem den Eichendorff-Schumann'schen Liederkreis. Wir mögen nicht entscheiden, ob die Schumann und Stockhausen in der Mode sind oder ob es wirklich der rechte und ächte Kunstsinn ist, der unser Publicum so vollzählig den Genannten zuführt. Im ersteren Falle würden wir solcher Mode, als Bildungs- und Veredelungsmittel, lebhaft das Wort reden, in letzterem würde das Publicum sich und die so eifrig gesuchten Künstler hoch ehren. — Die Singacademie hat in jüngster Zeit zum zweiten Male Haydn's »Jahreszeiten« gebracht. — Die Symphonie-Soiréen gaben im letzten Concert unter anderen älteren Repertoirestücken die Lustspielouvertüre von Julius Rietz.

In der Oper steht das Gastspiel des Frl. Artôt und Rigoletto in italienischer Sprache, aber von Deutschen gesungen, bevor. Die Tenornoth ist immer noch die alte und ziemlich unerquicklich. Ein erfreuliches Ereigniss war dagegen die Wiederaufnahme von Weber's »Euryanthe« mit Frau Harriers-Wippern in der Titelrolle.

Breslau. *O. S.* Den eigentlichen Culminationspunkt unseres musikalischen Lebens bilden unstreitig die Concerte des Orchester-Vereins. Dieselben gewähren, wie wir bereits mitgetheilt haben, nicht nur hohe musikalische Genüsse, sondern dienen auch in jeder Hinsicht als vorzügliches Bildungsmittel der Musiker und des Publicums. Der unermüdlich strebende Dirigent Herr Dr. Damrosch besitzt die seltene Gabe, durch die Energie seines Willens und durch grosse Umsicht bedeutende Orchestermassen zusammenzuhalten, so dass die Productionen des Vereins, betreffs der Präcision und der Feinheit des Vortrags, wohl den Kunstleistungen der besten Orchester nahe kommen. Es ist nur zu bedauern, dass dem begabten Dirigenten nicht durchweg die vorzüglichsten Kräfte zu Gebote stehen. Ganz besonders macht sich der Mangel an tüchtigen Cellisten fühlbar, dadurch wird das Einstudiren neuerer Werke, sofern sie bedeutende technische Schwierigkeiten bieten, einigermaassen erschwert. Bei den Aufführungen merkt der Zuhörer kaum, welche Mühe und Anstrengung die Proben gekostet haben. Herr Dr. Damrosch bietet Alles auf, um selbst den höchsten Anforderungen zu genügen, wenn daher Manches nicht ganz nach Wunsch ausfällt, so liegt das weder an seinem Willen, noch an seiner Einsicht, sondern an den disponiblen Kräften. Wir haben indessen alle Ursache, mit dem Gebotenen zufrieden zu sein, weil wir in diesen Concerten von Zeit zu Zeit auswärtige Künstler hören, die vielleicht sonst in Breslau kaum dem Namen nach bekannt wären. Für unsere einheimischen Künstler und Dilettanten ist das sicherlich ein grosser Gewinn, denn da jeder Künstler seine Eigenthümlichkeiten hat, bietet sich stets Gelegenheit zu Vergleichen; wir können uns das Gute und Lobenswürdige davon aneignen, unsere Fehler und Schwächen erkennen und abzulegen trachten. Auf diese Weise werden wir also in fortwährender Regsamkeit erhalten, das Interesse an der Kunst bleibt stets lebendig und unsere Künstler werden zu Nacheiferung und richtigem Streben angefeuert. Hierin besteht der wohlthätige Einfluss des Vereins. Unser Publicum legt seine Erkenntlichkeit durch eine rege Theilnahme an den Tag.

Im dritten Abonnement-Concert am 13. Novbr. trat einer von Liszt's genialsten Schülern, Herr Karl Tausig aus Wien, auf. Der jugendliche Künstler, welchen wir bereits vor 5 Jahren hörten, wo er uns als ein Tastenstürmer erschien, hat nun die Jahre der falschen Genialität so ziemlich überwunden. Darunter verstehen wir jene Sturm- und Drangperiode, in welcher sich alle Schüler Liszt's eine Zeitlang befinden und in der sie weder das Instrument, noch die Ohren der Zuhörer schonen. Das verzehrende Feuer hat sich jetzt bei Herrn Tausig bedeutend gemildert, doch wird noch manche Schroffheit abgeschliffen werden müssen, ehe der wirklich ächte Diamant klar und hell ans Licht tritt. Im Allgemeinen ist sein Spiel frei von jeder Affectation, der Anschlag indess zwar elastisch, aber noch nicht gesangvoll genug. Zum Vortrag brachte er Liszt's Capriccio aus Beethoven's »Ruinen von Athen«, eine sehr auf Effect berechnete Composition, Toccate und Fuge in C-moll von Seb. Bach in etwas zu raschem Tempo, eine liebliche Barcarole von Rubinstein und die 12. Rhapsodie von Liszt. Beethoven's C moll-Symphonie, die Einleitung zu Haydn's »Schöpfung« und die Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn kamen durch das Orchester in ausgezeichneter Weise zu Gehör. Den lebhaftesten und wärmsten Dank, ja ein ausserordentliches Verdienst hat sich Herr Dr. Damrosch und der Orchesterverein durch die Aufführung von Schumann's »Paradies und Peri« erworben. Der Umstand, dass dieses bedeutende Kunstwerk überhaupt hier zum ersten Male mit Orchester vorgeführt wurde, charakterisirt die Aufführung als eine künstlerische That und als das hervorragendste Kunstereigniss der Saison. Ausser dem durch Herrn Dr. Damrosch gebildeten Gesangverein, der dem Orchester-Verein auch schon früher wesentliche Dienste geleistet, hatten Frau Dr. Mampé-Babnigg, Frau Helene Damrosch, Frl. Lorch, Herr Torrige und einige sehr schätzenswerthe Dilettanten die Aufführung unterstützt, die in jeder Beziehung vortrefflich ausfiel. Einer Beurtheilung dieser höchst werthvollen, Schumann's bester Zeit angehörenden Kunstschöpfung können wir uns an dieser Stelle wohl enthalten. Seitens unserer Kritik hat das Werk die günstigste Beurtheilung gefunden, auch wurde es vom Publicum mit Enthusiasmus aufgenommen. Wir sind überzeugt, dass durch diese Aufführung Schumann tiefer bei uns eingedrungen ist. Jedenfalls wird dieser Erfolg Hrn. Dr. Damrosch zur ferneren Aufführung hier noch unbekannter werthvoller Tonwerke ermuthigen. Möge er damit immer eine glückliche Wahl treffen.

Das vierte Abonnement-Concert am 13. Dec. brachte Beethoven's vollständige Musik zu Goethe's »Egmont«, das Vorspiel zu »Lohengrin« von Richard Wagner und einen sehr interessanten Marsch von Franz Schubert (H-moll), deren vortreffliche Ausführung uns von Neuem einen hohen Begriff von dem Talente des Hrn. Dr. Damrosch beibrachte.

Digitized by Google

Nächst dem Orchester-Verein müssen wir wieder der Sing-Academie erwähnen, welche zur Nachfeier des Todtenfestes Seb. Bach's Cantate: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, das Requiem von Cherubini und den Schlusschoral aus Seb. Bach's »Johannes-Passion« brachte. Die Chöre in allen diesen Meisterwerken der Kirchenmusik gingen natürlich, wie dies auch gar nicht anders erwartet werden konnte, ausgezeichnet. Einen tieferschütternden Eindruck machte das *Dies irae* des Requiems, worin Herr Musikdirector Schäffer der Bestimmung des Componisten gemäss den Tamtam anwendete. — Zur Weihnachtsaufführung hatte Herr Musikdirector Schäffer ein sehr reichhaltiges Programm entworfen, das aus einer Reihe kleinerer Kirchencompositionen von Andreas Hammerschmidt, Jacob Praetorius, Johann Eccard, Seb. Bach, Mich. Haydn und Mendelssohn bestand, deren ausserordentlich gelungener Vortrag sowohl Herrn Musikdirector Schäffer, wie auch den Mitgliedern der Sing-Academie zu nicht geringem Ruhm gereicht.

Im Verein für classische Musik wurde Beethoven's Geburtsfeier festlich begangen und hatte man dazu die Romanze für Clavier und Violine in G-dur, Quartett für Clavier und Streichinstrumente in Es-dur und Quintett für Streichinstrumente in C-dur Op. 29 gewählt. — Als Novität wurde vor einiger Zeit ein Quartett von Wüerst aufgeführt, worin sich der Componist augenfällig Mühe gegeben hat, recht volksthümlich zu erscheinen, statt dessen aber flach und abgeschmackt wird; der wirkliche Quartettstyl ist fast ganz vernachlässigt, sämmtliche Stimmen bewegen sich fast immer mit- oder gegeneinander, so dass keine einzige zu gehöriger Geltung gelangt.

In einem Concerte der Theatercapelle spielte Herr Louis Lüstner ein Violinconcert von Lipinski und bewies durch den edeln, von aller Unschönheit freien Vortrag, dass er nicht zu scheuen braucht mit andern renommirten Künstlern in die Schranken zu treten. Sein Spiel neigt sich der von Spohr vertretenen Richtung zu und macht namentlich durch die Energie und die Kraft des Tons und durch die vollkommen ausgebildete Technik einen angenehmen Eindruck. Auch seinem Bruder, Herrn Otto Lüstner, der ihn allerdings in Lebhaftigkeit des Vortrags übertrifft, wünschen wir bald Gelegenheit zur Geltendmachung seines schönen Talents. Wir glauben zuversichtlich, dass dieser sich in voller Jugendkraft befindende Künstler allenthalben eine günstige Aufnahme finden werde.

Bremen. ∼ Unser Publicum, welches im Allgemeinen viel Sinn für gute Musik hat und bei anderen Gelegenheiten: Symphonieconcerten, Quartettabenden etc., lebhafte Freude an dem Dargebotenen äussert, verlangt in unseren »Privatconcerten« seinen (berühmten, oder doch wahrscheinlich berühmt werdenden) Virtuosen. Wir fürchten, dass sich die Direction dieser Concerte, durch Jahre lang fortgesetzte Concessionen in dieser Hinsicht, für die Zukunft manche Verlegenheiten bereitet hat, denn abgesehen davon, dass dieses Verfahren principiell wohl kaum zu vertheidigen ist, wird die Durchführung desselben doch mehr und mehr problematisch.*) Das Herbeischaffen von Gesangskräften, wie sie gewünscht werden, ist schon jetzt oft mit fast unüberwindlichen Schwierigkeiten verbunden. Mit Virtuosen wird es bei der jetzigen Richtung in der Musik bald nicht besser gehen. Seitdem Herr Musikdirector Reinthaler die Leitung der Concerte übernommen hat, ist auf dessen Wunsch die Einrichtung getroffen, dass die Singacademie jährlich in zwei Concerten mitwirkt. Im Anfang erfreuten sich die Leistungen derselben auch grosser Theilnahme, und es schien wirklich ein Schritt zum Besseren gemacht zu sein. Leider hat sich dies in der letzten Zeit geändert, woran jedoch die Art und Weise, wie die Singacademie verwendet wurde, wohl viel Schuld hat. Die mehrfache Wiederholung einzelner kleiner Chöre und vierstimmiger Lieder, welche bei der ersten Vorführung Glück gemacht hatten, wirkte unserem, an Abwechslung gewöhnten Publicum gegenüber, jedenfalls nicht vortheilhaft. Im letzten derartigen Concerte, dem dritten Privatconcert dieses Winters, war man sogar so unvorsichtig, jegliches Solo zu vermeiden, das Requiem von Cherubini (welches bekanntlich nur aus Chören besteht und sich, zwischen Opern- und Concertouvertüren gestellt, recht ernst ausnimmt) als Hauptleistung der Academie hinzustellen und ausserdem im zweiten Theil des Concerts das schon vielfach dagewesene Jagdlied von Mendelssohn zu wiederholen. Dazu kam, dass die Ausführung des Requiem durchaus nicht den Ansprüchen entsprach, die wir an die Singacademie zu machen gewohnt sind. Es fehlte die rechte Sicherheit und Abrundung, sogar die Intonation, wenigstens bei den Frauenstimmen, war nicht immer wie sie sein sollte. Wir halten nun die Vorführung bedeutender Werke für Chor (besonders mit Orchester) und zwar in diesen Concerten, für viel zu wichtig für die Gestaltung unserer musikalischen Verhältnisse, als dass wir es hätten unterlassen können, eingehend darüber zu reden. Unserer Meinung nach ist es eine Hauptaufgabe für die regierenden Kräfte der Privatconcerte, die Chorconcerte möglichst interessant zu machen und das Wohlwollen der Zuhörer systematisch dafür zu gewinnen. Der Singacademie möchten wir es als Ehrensache an das Herz legen, hier Leistungen zu bewerkstelligen, die mit Recht das Prädicat »vorzüglich« beanspruchen können, — wenn auch vielleicht erst zukünftige Jahre den gewünschten Dank für viele Mühe bringen. Ein jedenfalls leichter zu beseitigender Uebelstand besteht darin, dass diese Concerte oft viel zu lang sind. Das eben besprochene brachte ausser den bereits erwähnten Musikstücken noch zwei Ouvertüren: zu »Joseph in Egypten« von Méhul und »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn, zwei vierstimmige Lieder von Carl Reinthaler und die Symphonie in C-moll von Beethoven. Es dauerte von 6½ bis fast 9½ Uhr. — Das vierte Privatconcert brachte (wohl als Entschädigung für das dritte) recht viele Solovorträge. Wir hörten hier: eine Sängerin, Frl. Jenny Busk aus Baltimore (dreimal), einen Flötenspieler, Hrn. D. de Vroye aus Paris (zweimal) und einen Violinspieler, Herrn Ernst Schiever aus Hannover (einmal). Frl. Busk liess das Publicum vollständig kalt, und wir haben nichts dagegen einzuwenden. Herr de Vroye trug ein Adagio von Mozart ganz vortrefflich vor. Den Vortrag von Variationen über das schon so oft dagewesene Carnevalthema hätten wir demselben gern erlassen. Wenn die Direction bei solchen Gelegenheiten gütigst vorgreifen wollte, würde sie die Bessern im Publicum jedenfalls zu Dank verpflichten. Herr Ernst Schiever spielte die Gesangsscene von Spohr und wusste die Gesangsstellen recht gut vorzutragen. Bei der Ausführung der Passagen schien ihm eine übergrosse Befangenheit hinderlich zu sein. Eine Ouvertüre zu Goethe's »Iphigenie auf Tauris« von Bernhard Scholz, welche vor einigen Jahren hier schon einmal gemacht ist, wurde vom Publicum (wie an diesem Abend allerdings alle Orchestersachen) wenig beachtet.

Ein Symphonieconcert brachte: Symphonie (militaire) von Haydn, Ouvertüre (Hebriden) von Mendelssohn und Symphonie (A-dur) von Beethoven im Allgemeinen gut ausgeführt. Die, wie es scheint, chronisch werden wollende Verstimmung in den Holzblasinstrumenten war an diesem Abend weniger bemerkbar.

Eine Soirée des Gesangvereins unter Leitung des Herrn D. Engel hatte ein sehr interessantes Programm. Das Neujahrslied von Schumann, der 13. Psalm für gemischten Chor von Bargiel und der 150. Psalm für Männerchor von Franz Lachner (vorgetragen von der neuen Liedertafel) wurden zum ersten Mal hier

*) Wir sind mit dieser Bemerkung unseres Correspondenten auch im Hinblick auf andere Unternehmungen ganz einverstanden. D. Red.

Digitized by Google

vorgeführt. Leider entsprach dieser Abend nicht den Erwartungen, die wir gehegt hatten. Vor allen Dingen müssen wir die Wahl grosser Compositionen für Chor und Orchester, wenn kein Orchester vorhanden ist, als Missgriff bezeichnen. Das Clavier kann das Orchester nie ersetzen, höchstens, bei schon bekannten Compositionen, die Erinnerung an den bereits feststehenden Eindruck unterstützen. Dabei war die Ausführung, besonders des Psalms von Bargiel, nichts weniger als vollendet (unserer Meinung nach über die Kräfte des Vereins gehend), weshalb wir es nicht wagen von dem Eindruck zu reden, welchen die Musik auf uns gemacht hat. Viel besser gelang der Psalm von Lachner. Ein frischer Zug geht durch das Ganze, obgleich rhythmische Abwechslung nur wenig vorhanden ist. Wir haben übrigens diesem Vereine manchen genussreichen Abend zu verdanken und sind überzeugt, dass dies immer der Fall sein wird, wenn bei der Aufstellung des Programms die Mittel desselben gehörig berücksichtigt werden. Herr Stägemann (Hofopernsänger aus Hannover) hat die gute Meinung, welche wir durch frühere Vorträge von ihm gefasst hatten, an diesem Abend noch gehoben. Er sang ausser dem entsprechenden Solo im Neujahrslied von Schumann zwei Lieder mit Clavierbegleitung. Die Herren D. und H. Engel (Brüder), letzterer aus Hannover, spielten: Sonate (D-dur) von Mozart (auf dem Programm irrthümlich als Concert bezeichnet) und Andante und Variationen von Schumann, beides für zwei Flügel, und ernteten reichen, verdienten Beifall.

Nachschrift. (Anmerkung der Red. Da sich der Abdruck des obigen Berichts verzögerte, so konnte unser Correspondent noch melden:) Franz Lachner's neue Suite (in E-moll) wurde im fünften Privatconcert gegeben und hatte sich eines hier unerhörten Erfolges zu erfreuen. Das Publicum war davon hingerissen und äusserte seine Freude durch lebhaften Beifall. Möchten doch gute Compositionen und hervorragende Leistungen unseres Orchesters immer so belohnt werden. Die Ausführung war ganz vorzüglich und es gebührt unserm Musikdirector, Herrn Carl Reinthaler, sowie dem Orchester die ehrenvollste Anerkennung dafür.

Leipzig. *S. B.* Die Orchesterleistungen des zwölften Abonnement-Concerts (am 12. Jan.) bestanden in Cherubini's Ouvertüre zum »Wasserträger«, einem neuen Manuscript-Werke von W. Sterndale Bennett »Allegro, Menuetto und Rondo Finale«, vom Componisten selbst geleitet, und, zum Schluss des Concerts, Beethoven's Leonore-Ouvertüre Nr. 3. Die Bennett'sche Composition zeichnet sich durch schöne Klangwirkung, liebliche Motive, geistreiche thematische Behandlung und klare Formgestaltung vortheilhaft aus; im Uebrigen zeigt sie den bekannten, seither etwas vernachlässigten Componisten, der bei seinem Erscheinen in Erinnerung an vergangene Zeiten vom Publicum freundlich begrüsst wurde, von keiner neuen Seite. Am besten wirkte die Menuett mit ihrem reizenden Hauptthema und dem pikanten Trio für Blechinstrumente. Auch der erste Satz, obgleich sein Hauptthema einen gewissen Mangel an rhythmischer Energie aufweist, machte durch hübsche Gegensätze einen ganz angenehmen Eindruck. Am wenigsten befriedigte uns das Finale, dessen Motive und Sätze des festen Zusammenhalts zu entbehren schienen. Der Mangel eines Adagio dürfte den Componisten bewogen haben, den Titel »Symphonie« für das Ganze zu vermeiden. Wir wissen nicht, aus welchem Grunde ein Adagio nicht dazu componirt oder fortgelassen worden ist. — Als Solisten producirte man dem Publicum diesmal erstens eine Altsängerin, Fräul. Canzoni Gastoldi (eigentlich Albertine Meyer) »aus Paris«, welche eine Arie aus »Semele« von Händel (Rec. »Wach auf Saturnia«), und Schubert's »Wanderer« sang. Das Fräulein ist im Besitz einer angenehmen Stimme, die in der Tiefe nach neufranzösischer Art sehr kräftig ausgebildet, in der Höhe dagegen etwas begrenzt und im Ganzen nicht sehr reich an Modulation erschien. Der Vortrag war mehr studirt als beseelt und warm, die Intonation im getragenen Gesang rein, bei Coloraturen nicht ganz sicher abgestuft. — Der andere Solist ist Herr Gust. Satter, über dessen eigenes Concert wir schon berichtet haben. Mit Beethoven fand er sich diesmal besser ab als damals, wo er die F moll-Sonate mehr trommelte und herunter arbeitete als spielte und vortrug. Das G dur-Concert, welches er diesmal zu Gehör brachte, war wenigstens rein, anständig und correct, auch mit der nöthigen Zartheit gespielt. Mehr könnten wir aber auch hier nicht zugestehen. Wer das Concert von Frau Schumann und andern gediegenen Künstlern gehört hat, muss sich erinnern, wie viel mehr Geist und Schwung, namentlich im ersten Satze, der ein wahrer Prüfstein für das Vermögen eines Pianisten genannt werden muss, sich geltend machte. Bei Herrn Satter's unbestritten grosser Fertigkeit hat es uns gewundert, diesen Satz nahezu als ein Andante zu hören, wo das Hauptthema steif, unerquicklich und zopfig klingen muss. — Späterhin gab Herr Satter wieder einige Impromptus zum Besten und zwar zuerst eine »Paraphrase«, in welcher Motive aus dem »Wanderer«, dann das »Lob der Thränen« bunt durcheinander geschüttelt und zum Untergrunde für alle möglichen Triller, Läufe, Arpeggien u. dergl. benutzt waren. Von einer eigentlichen Verarbeitung der Motive, welche ein musikalisches Interesse hätte erregen können, war keine Rede. Herr Satter liess es damit nicht bewenden, sondern erschien nochmals am Flügel mit dem Motiv aus Don Juan »Keine Ruh bei Tag und Nacht«. Nachdem er dasselbe zu einer artigen Polka (!) umgestaltet, liess er seiner so wohlbestellten Rosinante noch 10 Minuten freien Lauf, und eröffnete über das arme Mozart'sche Thema das ganze Brillantfeuer seiner Fertigkeit. Herr Satter hat das Publicum schon mit einer gedruckten Melange über Beethoven beschenkt, worin Motive aus dem Septett, der Adelaide u. s. w. zum Potpourri zusammengeschweisst sind. Wir zweifeln nicht, dass er demnächst auch Schubert, Mozart u. A. diese Ehre erweisen wird. Uns hat das und all dergleichen stets als unkünstlerisch gegolten, gleichviel wie der Mann hiess, der solches that. Der Theil des Leipziger Concert-Publicums, welcher diesen Winter von der Patti zu Satter, und von Satter zur Patti hinüberschwankt, hat uns eines anderen belehrt. Er hat Herrn Satter nach den obigen Heldenthaten über die Maassen applaudirt und hervorgerufen.

Nachrichten.

Die »Singacademie« in Petersburg, unter Leitung des Herrn Stiehl stehend, hat kürzlich ihr erstes Concert gegeben und darin zur Aufführung gebracht: Ouvertüre zu »Paulus«, *Adoramus* und *Gloria* von Palestrina, Motette »Ich lasse dich nicht« von Ch. Bach, Hymne für Altsolo mit Chor und Orchester von Mendelssohn, Comala von Gade.

Die Prüfungs-Commission für die Concurrenz-Arbeiten zum ersten deutschen Bundessängerfest in Dresden hat 7 Compositionen unter 80 als gelungen bezeichneten von 184 eingesendeten ausgewählt. Bei der Eröffnung der Zettel fanden sich folgende Musiker als Autoren jener 7 Compositionen: Faisst in Stuttgart, Schuppert in Cassel, v. Eyken in Elberfeld, Tietz in Hildesheim, Kretschmer in Dresden, Tschirch in Gera und Mohr in Berlin.

Das 4. Abonnement-Concert der königl. Capelle in Dresden (10. Januar) brachte ausser Beethoven's Ouvertüre Op. 124, Haydn's Symphonie in D und einer neuen Concert-Ouvertüre von Grützmacher auch Reinecke's A dur-Symphonie zum ersten Male. Privatnachrichten, die wir darüber erhalten, melden, dass dieses Werk einen sehr schönen Erfolg hatte und von allen in dieser Saison aufgeführten Novitäten am meisten gefiel.

Von F. Hiller wurde kürzlich im Haag eine neue Composition für Orchester in fünf Sätzen aufgeführt.

Digitized by Google

Die erste Soirée für Kammermusik in Chemnitz (16. Dec. v. J.) brachte ein Quartett von Haydn in G-dur, ein Clavier-Concert in F-moll von S. Bach, französische Volkslieder für Chor (»O komm mein Kind«, »Schönste Griseldis«) und Quartett in A von Beethoven.

Herr Dr. L. Nohl ist zum Ehrenprofessor für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst in der philosophischen Facultät der Universität München ernannt worden.

M. Fétis hat in Paris eine Soirée für Instrumental-Musik veranstaltet und darin mehrere seiner Compositionen aufführen lassen. Von einem Sextett für Clavier zu 4 Händen, zwei Violinen, Viola und Violoncell, dann dem zweiten Quintett für Streichinstrumente sollen die Pariser Kenner sehr entzückt gewesen sein. »Man weiss«, schreibt man der *Gazette musicale*, »von woher man kommt, wo man ist, und wenn man nicht weiss, wohin man geht, so ist es, weil der Componist zu klug ist, um sich den Reiz des Unerwarteten entgehen zu lassen.«

R. Wagner's Ouvertüre zum »Fliegenden Holländer« ist in Paris im *Cirque Napoléon* von Pasdeloup zur Aufführung gebracht worden, hat aber keinen Erfolg gehabt.

A. Langert's Oper »Des Sängers Fluch« ist in Mannheim mit Beifall aufgeführt worden.

Bei B. Senff in Leipzig ist erschienen: 24 Etüden für die Violine von P. Gaviniés, genau bezeichnet und herausgegeben von Ferdinand David.

Gade's kürzlich in Leipzig aufgeführtes Sextett für Streichinstrumente wird bei Kistner erscheinen.

Offenbach's neue Operette »*La belle Hélène*«, die Entführung Helena's parodirend, hat in Paris wieder ihren Erfolg gehabt; die Musik soll übrigens unter dem Orpheus stehen.

Sechs »Schubert-Novellen«, von Ottfried, erzählen seltsame Dinge: Ein sterbender Jüngling declamirt zu Schubert's Clavier-Phantasien den Erlkönig; ein gewisser Heinrich ist im Begriff, zum grössten Leide seiner Eltern, eine kokette Wittwe zu heirathen, Schubert componirt ihm zur Warnung den Fischer; der Leiermann wird für einen solchen geschrieben, ihm aus der Noth zu helfen u. s. w. So gedruckt im Jahre 1865, Verlag der Universitätsbuchhandlung zu Innsbruck, zweite unveränderte Auflage! Der Verfasser kann nur eine pseudonyme Dame sein.

Die Abonnementconcerte in Zürich stehen in dieser Saison unter Leitung des Herrn Theodor Kirchner.

Frau Schumann hat in Berlin das bedauerliche Unglück gehabt zu fallen und sich den Arm zu beschädigen.

Leipzig. Das Stadttheater brachte in den letzten Wochen Schenk's »Dorfbarbier«, Auber's »Stumme von Portici«, Beethoven's »Fidelio« und »Norma«.

— Im 6. Concert der Euterpe am 16. Januar kam zur Aufführung: Concert für 3 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncells und Contrabass von S. Bach; Andante aus Fr. Schubert's »Tragischer Symphonie«; Ouvertüre »zu Prometheus« von W. Bargiel und Beethoven's Adur-Symphonie. Ausserdem sang die Berliner Hofopernsängerin Frl. E. Metzdorff Arien von Mozart und Gluck, dann Lieder von Liszt, Schubert und R. Metzdorff. Die Bargiel'sche Ouvertüre interessirte besonders in dem Cdur-Satz, das Allegro sprach weniger an.

— Die »Signale« bringen in Nr. 4 eine Eingabe an den Rath zu Leipzig von Seb. Bach: »Kurtzer, iedoch höchst nöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen *Music;* nebst einigem unvorgreifflichem Bedenken von dem Verfall derselben.« Dieselbe ist aber schon einmal abgedruckt worden, und zwar in Schumann's Zeitschrift.

Bibliographie.

Helmholtz, H., Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Zweite Ausgabe. Braunschweig, Vieweg. gr. 8. 3⅕ Thlr.

Kreissle, Dr. Heinr. v., Franz Schubert. Wien, Carl Gerold's Sohn. gr. 8. 3⅔ Thlr.

Musica theatralis, d. i. Vollständiges Verzeichniss sämmtlicher seit dem Jahre 1750 gedruckt erschienener Opern-Clavier-Auszüge mit Text und sonstiger für die Bühne bestimmter Musikwerke. Erfurt, Weingart. 8. 7½ Ngr.

Rau, Heribert, Carl Maria von Weber. Culturgeschichtlich-biographischer Roman in 3 Theilen. 1. und 2. Theil. Leipzig, Th. Thomas. 8. 3 Thlr.

Westphal, Rudolph, System der antiken Rhythmik. Breslau, Leuckart. gr. 8. 1⅕ Thlr.

—— Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. 1. Abtheilung. Ebendaselbst. gr. 8. 1¾ Thlr.

Abramo Basevi. *Introduction à un nouveau système d'harmonie.* Florenz, Guidi 1865. kl. 8.

ANZEIGER.

[11]

Neue Musikalien.

Soeben erschienen in unserm Verlage:

	Thlr. Ngr.
Balluseck, L. de, 3 Mazurkas pour le Piano	— 15
Beethoven, L. van, Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von Engelbert Röntgen.	
Nr. 1. in Fdur. Op. 18. Nr. 1	1 10
- 2. in Gdur. - 18. - 2	1 10
- 3. in Ddur. - 18. - 3	1 10
- 4. in Cmoll. - 18. - 4	1 10
- 5. in Adur. - 18. - 5	1 10
- 6. in Bdur. - 18. - 6	1 10
- 7. in Fdur. - 59. - 1	2 —
- 8. in Emoll. - 59. - 2	1 15
- 9. in Cdur. - 59. - 3	1 25
Benoit, G. de, Op. 7. **La Bohémienne** pour Piano	— 12
Chopin, F., Op. 21. **Second Concerto** pour Piano avec Orchestre. Partition 8	5 —
Deprosse, A., Op. 19. **Elegie auf Julius von Kolb** für das Pianoforte	— 15
Grenzebach, E., Op. 5. **Walzer** für Pianoforte und 8 Kinderinstrumente (Kukuk, Nachtigall, Wachtel, Trompete, Trommel, Triangel, Cimbel und Knarre)	— 20
—— Op. 6. **Melly-Ländler** für Pianoforte und dieselben 8 Kinderinstrumente	— 15
Köhler, L., Op. 134. **Réminiscences dramatiques** de l'opéra: Don Juan de Mozart pour le Piano	— 20
Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon.	
Nr. 1. Bach, J. S., **Gigue,** Bdur	— 5
- 2. —— **Rondo,** Cmoll	— 5
Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon.	
Nr. 3. Mendelssohn Bartholdy, F., **Präludium,** Hmoll, aus Op. 35. Nr. 3	— 7½
- 4. Schumann, R., **Reconnaissance,** Asdur, aus Op. 9	— 5
- 5. —— **Promenade,** Desdur, aus Op. 9	— 5
- 6. Paradies, P. D., **Toccata,** Adur	— 5
- 7. Reinecke, C., **Courante,** Dmoll, aus Op. 57. Nr. 2	— 5
- 8. —— **Ländler,** Asdur, aus Op. 57. Nr. 3	— 5
- 9. Eckert, C., **Charakterstück,** Ddur, aus Op. 17. Nr. 1	— 5
- 10. Liszt, F., **Consolations,** Desdur. Nr. 3	— 10
- 11. —— **Consolations,** Edur, Nr. 5	— 7½
- 12. Schumann, R., **Romanze,** Fis dur, aus Op. 28. Nr. 2	— 5
- 13. —— **Träumerei,** Fdur, aus Op. 15. Nr. 7	— 5
Schumann, R., Op. 115. Musik zu **Manfred** von Lord Byron. Arrangement für das Pfte. allein von A. Horn	1 —
Street, J., Op. 20. **Concerto** (Esdur) pour Piano avec Orchestre. Partition 8	5 20
Viardot Garcia, Pauline, 12 Gedichte von Puschkin, Feth und Turgeneff, übersetzt von Fr. Bodenstedt, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	2 7½
Wolff, B., Op 8. **Scherzo** für das Pianoforte zu 4 Händen	— 18
—— Op. 11. **Gondola** für das Pianoforte	— 15
—— Op. 12. **3 Impromptus** für das Pianoforte	— 15
Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Musik von L. v. Beethoven (Text der Gesänge) n.	— 3
Nottebohm, G., Ein Skizzenbuch von L. v. Beethoven n.	— 15

Leipzig, Januar 1865. **Breitkopf und Härtel.**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. Januar 1865. **Nr. 4.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven's Lieder (Schluss). — Berichte aus Hannover, Stettin, Coblenz und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Briefkasten. — Anzeiger.

Beethoven's Lieder.

(Serie 23 der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe der Werke Beethoven's.)

(Schluss.)

Schon das zweite Stück der Sammlung, Adelaide (Op. 46), sticht in seiner ganzen Haltung von der grossen Masse der Lieder, von denen bisher die Rede war, scharf und charakteristisch ab. Es ist gegen Ende des vorigen Jahrhunderts geschrieben, und dem Dichter Matthisson gewidmet. Ein Brief an letzteren spricht von dem seligen Vergnügen, das der Componist in dessen Poesie und an jenem »himmlischen« Gedichte gefunden hatte, und bittet um ein ähnliches. Die Composition selbst ergiebt, mit welchem Ernste Beethoven auf die Intentionen des Dichters einzugehen sucht.

»Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten« — die wenigen Worte deuten den eigentlichen Kern der ächten Lyrik Beethoven's, in der er ganz er selbst ist, an: das Sehnen aus Ferne und Einsamkeit nach einem reicher erfüllten Leben, das sich ihm aber — ächt künstlerisch — sofort im Kunstwerke selbst aus dem einfachen Keime solcher Stimmung reich und voll entwickelt. Unter den zauberischen Eindrücken der Natur baut er sich die Welt seiner Sehnsucht aus dem eigenen Innern auf in einer Idealität, zu welcher die angerufene Geliebte schwerlich hinaufreichen möchte. Adelaide ist das Ideal der Weiblichkeit, das die Phantasie dem Componisten vorspiegelt, er berauscht sich in der Wiederholung des melodiösen Namens, der das Einzige ist, was von dieser Geliebten existirt: er kommt in seinem Selbstgespräche immer wieder darauf zurück, weil es gar keine andere Verkörperung für sie giebt. Das Lied ist ganz aus der Seele eines Jünglings gesungen, der sich schüchtern in die Büsche zurückziehen würde, wenn ihm auf seinen Ruf eine schöne Frauengestalt leibhaftig gegenübertreten würde. Es hat Scenerie, landschaftlichen Hintergrund, eine bestimmte Beleuchtung, die der rosig untergehenden Sonne, es hat gewissermaassen dramatisches Leben, das durch die Reihe der vorgeführten Bilder vorwärts drängt gleichsam in die nächste Nähe des Ersehnten; mit einer Scene hat es aber wieder deshalb gar Nichts gemein, weil ein äusserer Hergang, der irgendwie interessiren könnte, doch nicht gegeben ist. Das täuschende Leben, das sich zu entwickeln scheint, ist ein rein innerliches, es handelt sich ächt lyrisch nur um eine Vision, um den Reflex mannigfacher Eindrücke in der Seele des Sängers.

Reichardt nennt das Lied eine Arie und gewiss hat es äusserlich den Zuschnitt einer lyrischen Arie älteren Stils. Die oberflächliche, in Spielerei ausartende Wendung der Worte des letzten Verses hat Beethoven sehr glücklich dadurch erträglich zu machen gewusst, dass er durch das eintretende Allegro wenigstens den Schein gesund leidenschaftlichen Wesens darüber wirft, was auch dem Ganzen zu gute kommt. Reichardt, der von solcher Neuerung im Liederwesen ganz erregt war, mochte sich damit abgefunden zu haben glauben, wenn er sie durch jene Benennung gekennzeichnet hatte; wir möchten gerade auf die Adelaide verweisen, um die Werthlosigkeit aller gangbaren Unterscheidungen daran darzulegen. Sie ist trotz jener entwickelten, gegensätzlichen Form weder Arie noch Scene, da nur eine wesentlich dramatische Haltung des Ganzen solche Bezeichnung zulässt, sie ist ein Lied in der umfassenden Bedeutung, welche die freie Behandlung der Liedform durch alle grossen Componisten am besten rechtfertigt.

Wir müssen hierbei zugeben, dass sich Beethoven selbst bei einigen seiner Werke des Ausdrucks »Lieder und Gesänge« bedient hat, als ob er seinerseits einen bestimmten Unterschied gemacht hätte. Niemand kann einen solchen angeben. »Gesang« ist ein so farbloser, abstracter Ausdruck wie »Gedicht«. H. Heine konnte sich nicht entschliessen, letztern seinem »Buche der Lieder« vorzusetzen, er hat das alte Wort im Bereiche der Poesie wieder in sein Recht eingesetzt, die Musiker können ihm getrost nachfolgen, wenn sie anders nicht Kinderlieder und Gassenhauer für die wahren und ächten Repräsentanten dieser Form halten. Die thatsächliche Uebung der Kunst, die Künstler, Beethoven in der Adelaide an der Spitze, haben die alten Schulschranken über den Haufen geworfen, der Lyrik die reichsten und entwickeltsten Formen zu den altüberkommenen einfacheren errungen: für dieses neue umfassende Ganze haben wir nur die fremde Bezeichnung Lyrik und, wenn wir zu einem deutschen, wirklich die Hauptsache, die lyrische Haltung, bezeichnenden Ausdruck zurückkehren wollen, nur den Ausdruck »Lieder«.

Die umständliche, ausgeführte Art der »Adelaide«, der ganze Ton, den sie anschlägt, erinnert an Kunstwerke der Rococozeit, die auf den ersten Blick etwas Gelecktes, Geziertes, Uebertriebenes zu haben scheinen, zugleich aber doch von unnachahmlicher Grazie sind. Wir haben unmit-

Digitized by Google

telbarer, frischer fühlen gelernt und gehen directer auf unsere Ziele los, vermögen uns aber doch wieder nicht in so wohlgesetzter, trotz einiger Schwerfälligkeit so äusserst anmuthender, so fein gewinnender Weise auszudrücken. Das Lied hat, wie der Text und die ganze Kunst jener Zeit, etwa nach Art der alten Minnelieder einen höfischen Anstrich, es war auch sicher für die Salons der vornehmen Welt bestimmt, die Sphäre, in welche Beethoven in Wien verschlagen war und welcher seine Adelaiden angehörten. Die noble, repräsentirende Haltung dieses Theiles der Gesellschaft hat sich auf die Composition übertragen: Adelaide ist ein wahres Cabinetstück im Rococostile und in ihrer Art vollkommen. Kaum ein anderes der Beethoven'schen Lieder ist in Abrundung der Form, Sangbarkeit, feiner Durcharbeitung der Begleitung ihr an die Seite zu stellen: sie wird immer ein Vorbild ruhiger und maassvoller Entwicklung, weiser Steigerung bleiben, auf welches die Strebenden stets wieder hinzuweisen sind.

In einem Anlaufe also erreichte Beethoven lyrische Selbständigkeit und eine ihr entsprechende Form.

Aber in jenem Briefe an Matthisson findet sich eine bezeichnende Stelle:

»Auch jetzt schicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit, Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen. Je grösser man die Fortschritte in der Kunst macht, desto weniger befriedigen Einen die älteren Werke.«

Beethoven selbst fühlte sich also schon nach einigen Jahren der so sicher eingeschlagenen Richtung entwachsen — er hat sie daher nicht weiter verfolgt, war sie doch auch in dem einen Liede im Wesentlichen erschöpft.

Er wandte sich nach andern Seiten, aber nicht in steter, consequenter, sondern in mannigfach unterbrochener Entwicklung. Die schon oben erwähnten Unbegreiflichkeiten in einzelnen vorzüglichen Liedern sind der beste Beweis, dass Beethoven, mit anderen Werken lebhafter beschäftigt, eigentlich nie dazu gekommen ist, seinen Stil für die besonderen Zwecke der Lyrik durchzubilden und zu schulen — auch die Lieder, die uns jetzt beschäftigen, schliessen sich deshalb nicht organisch aneinander an, sie zerfallen in wesentlich zu sondernde Gruppen.

Eine solche, die zudem sehr isolirt in der gesammten lyrischen Literatur dasteht, bilden die geistlichen Lieder. Ihre Haltung entspricht ganz der schon oben angedeuteten religiösen Richtung Beethoven's. Er mochte, wie verzückt, in der Adelaide zu einem verklärten Bilde seiner Phantasie aufschauen und darüber in Extase gerathen — in der Religion imponirte ihm nur der sittliche Kern, er suchte Gott in dem eigenen Beruf und in dem All der Natur, nicht in der Kirche und bei den Theologen. Die Gellert'schen Lieder (Op. 48) sind voll von gemüthlichem Rationalismus — man findet weder in Text noch Musik etwas von der Ueberschwänglichkeit glaubenseifriger Seelen. Beethoven suchte mit richtigem Gefühl Chorklang in diese Lieder zu bringen. Er benutzte hierzu in einigen polyphone Formen, die freilich in so engen Dimensionen und mit einer der Richtung des Ganzen entsprechenden Bescheidenheit verwendet zu keiner rechten Entwicklung gelangen können und so einen etwas schülerhaften Eindruck hinterlassen. Viel Sprechenderes und wahrhaft Grossartiges erreicht er in den homophon gehaltenen, aber reich harmonisch begleiteten Liedern Nr. 3 und 4 »vom Tode« und »die Himmel rühmen des Ewigen Ehre«, die allerdings dankbarere Stoffe darbieten, als »Bitten«, »Nächstenliebe«, und auch das Busslied, das Beethoven offenbar eine ihm ganz fremdartige Aufgabe stellte. Er hatte nicht das nöthige Sündenbewusstsein und greift in dieser Verlegenheit in Ermangelung eines anderen Stiles wieder zu dem ariosen, der ihn hier überraschender Weise auf ganz ähnliche Wendungen führt, wie sie Weber später seinem Max im Freischütz in den Mund legte. Der sich unmittelbar anschliessende freudige Schlussgesang stellt seiner einfachen Melodie wieder eine ganz nüchtern figurirte Begleitung zur Seite. Das Ganze macht, nachdem die ältere deutsche geistliche Musik, von der Beethoven kaum Etwas kennen mochte, uns ganz andere Tiefen erschlossen hat, keinen reichen, aber doch durchaus reinen Eindruck. Beethoven, der ja reichere Mittel in Bewegung hätte setzen können, hat jedenfalls nichts Anderes gewollt.

Der bekannte Wachtelschlag (Nr. 234) verfällt in Detailmalerei. Beethoven folgt hier wieder einmal den Spuren Haydn's. Dagegen eröffnet uns das »Abendlied unter dem gestirnten Himmel« (Nr. 247) einen neuen Einblick in seine Religiosität. Ideales Ringen über alles Irdische hinaus, der Drang nach oben, führt ihn hier auf eine eigenthümlich angelegte Melodie, die lyrischen Schwunges unwiderstehlich auf einen bestimmten Höhepunkt zudrängt. Nachdem die Melodie in den ersten Zeilen auf der Tonica verweilt hat, folgt eine ungemein entschiedene, die erste Periode vollständig abschliessende Modulation nach der Unterdominante. Hieran schliesst sich aber in kurzen Schritten eine rasche Wendung nach der Dominante, die breit und majestätisch ausklingt: eine sehr schlichte melodiöse, choralartige Wendung führt den Vers seinem Ende zu. Jene Accordfolgen versinnlichen aufs Eindringlichste den Aufschwung ins Unendliche mit einfachen, nur nach und nach von der Begleitung in verschiedenen Lagen und Rhythmen gesteigerten Mitteln. Die Gellert'schen Lieder können nur als ein Anlauf gelten, solch' reife und volle Empfindung, so selbständigen, ganz auf sich selbst gestellten Ausdruck zu gewinnen. Das Lied, 1820 geschrieben, ist eines der interessantesten der ganzen Sammlung, ein Zeugniss für den protestantischen, aller Tradition abgewendeten Sinn Beethoven's.

Die Goethe'schen Lieder haben Beethoven offenbar mit künstlerischer Gewalt gefasst, angeregt, ihm vor Allem den Eindruck gegeben, dass er es hier mit einer ebenbürtigen Macht zu thun hatte und dass er deshalb seine Kräfte mehr zusammen zu nehmen hatte, als für das Mittelgut der früher erwähnten Texte. Wir stossen sofort auf charakteristische Gegensätze, das Bestreben, wie der Dichter, Eigenartiges zu geben. Nur wo Goethe selbst in der Zeitmanier tändelt, greift auch Beethoven jenen Mozart'schen Ton auf. (Z. B. Op. 83 Nr. 3 »Mit einem gemalten Bande«.) Einzelne Züge davon haben sich in die Begleitung »Wonne der Wehmuth« (daselbst Nr. 2) eingeschlichen: der Rhetorik des bekannten Textes widerfährt aber doch in unscheinbaren Formen ihr volles Recht, namentlich in den ausdrucksvollen Mittelpartien. »Sehnsucht« (Nr. 3 daselbst) bringt ein modern mitten in die Sache hineinführendes Vor- und Zwischenspiel, wie es die Aelteren nicht kannten, und giebt auch im weiteren Verlaufe den Rhythmus des Gedichts so energisch wieder, wie wenige ältere Compositionen. Wenn man das vorgeschriebene Ritardando bis zum Schlusse jeden Verses in der Singstimme, allerdings gegen die Vorschrift, auszudehnen wagt, so hat man ein durch und durch modernes Lied vor sich. »Neue Liebe, neues Leben« (Op. 75 Nr. 2) verleitet den Componisten durch seine aufgeregten Rhythmen zum Dramatisiren und in Folge dessen finden sich theatralische Zwischenspiele der früher erwähnten Art; wir stossen aber auf den Worten:

Digitized by Google

»Herz mein Herz, was soll das geben?«

ganz isolirt auf eine merkwürdige Stelle, die schon von ganz Schubert'scher Haltung ist.

Das eigenthümlichste von allen möchte die Flohromanze aus Goethe's Faust (Op. 75 Nr. 3) sein, die zugleich einzig und allein Spuren Beethoven'schen Humors zeigt. Eine sehr einfache Melodie in G-moll wird mit Beihülfe der Harmonie kunstreich so geführt, dass sie zum Schluss unwiderstehlich auf die schneidende grosse Terz der Tonart fällt, der sich drastisch die kleine Terz unmittelbar zur Seite stellt. Das Ganze erhält dadurch eine eigenthümliche Wildheit, die sich selbst neben einigen bedenklichen Malereien der Begleitung und in einem Schlussparlando des Chors noch durchzusetzen weiss. Das Lied bildet den einzigen Fall, wo sich Beethoven, dessen Phantasie alle Tiefen der menschlichen Brust durchmessen und der alle Mittel für seine Zwecke aufgeboten hat, auf Dämonisches, Diabolisches eingelassen hat. Er that es in humoristischer Weise. Ein charakteristischer Zug für ihn, dem die moderne Art, mit den Spukereien vollen Ernst zu machen, wahrscheinlich nur ein herzliches Lachen abgenöthigt hätte, während er die naivere, den Ton des Mährchens festhaltende Weise Weber's noch allenfalls gelten liess.

Die Lieder Mignon's (Op. 75 Nr. 1 und Nr. 250) erschöpfen diese Gestalt Goethe's nicht so, wie jene Egmont-Lieder die Clärchens. Dieses Räthsel zu lösen, war Schubert aufbehalten: es gelang ihm, ohne dass er darum zugleich »Kennst du das Land« bewältigt hätte, welches aber auch nicht das charakteristischste der Mignonlieder ist. Die Beethoven'sche Composition wird für unübertroffen gelten können, sie schliesst sich glücklich an die Sprachmelodie des eigenthümlichen Gedichts an; die rhetorischen Gegensätze des Textes in lyrischer Gedrungenheit in einen einzigen Melodiefluss zu bannen, ist noch keinem seiner Concurrenten geglückt. Das Lied ist übrigens zugleich ein interessanter Vorläufer für die ältere Manier Schubert's, z. B. den Wanderer. Der einzig dastehende Versuch, ein Lied (»Nur wer die Sehnsucht kennt«) mit vier verschiedenen Melodien auszustatten, verräth durch sich selbst eine eigenthümliche Unsicherheit des Meisters seiner Aufgabe gegenüber. Es ist aber von dem grössten Interesse, diese Anläufe unter sich und mit der endlichen Lösung des Problems durch Schubert zu vergleichen. Man sieht, wie der Text mit der in ihm latenten Melodie sich nach und nach sein volles Recht zu verschaffen versteht, wie er die Phantasie der grossen Musiker immer energischer befruchtet, bis sie dieselbe künstlerische Höhe erreichen, die vor ihnen der Dichter erklomm.

Die Perle der Sammlung bildet der »Liederkreis an die ferne Geliebte«, der den Musiker wieder in freierer Regung, sich selbst überlassen, nicht mehr im Banne eines ihm hin und wieder überlegenen Dichters zeigt. Die an Operntexten so häufig bewährte Erfahrung bestätigt sich hier auch für das Gebiet der Lyrik, dass nämlich für den letzten Erfolg nicht die Vortrefflichkeit und der Werth der Texte an sich, sondern ihr Verhältniss zu der Eigenthümlichkeit des Musikers, eine wahlverwandtschaftliche Beziehung zu der letzteren, entscheidet. Trifft der Dichter den lyrischen Grundton, der in der Seele des Musikers schlummert, so werden sich beide über alle Einzelnheiten leicht zu verständigen und auseinanderzusetzen wissen.

Der Dichter greift in dem Liederkreise wesentlich das Thema der Adelaide auf — aber der Blick in die Ferne ist weiter und streift gleichgültiger über die nächste Umgebung hinweg. Die Sehnsucht ist lebensvoller, stürmischer, sie beruhigt sich nicht mehr bei dem Klange des Namens der Geliebten, sie sieht die Welt nicht mehr in der rosigen Beleuchtung, welche von dieser ausstrahlt. Das Gefühl der Trennung mit nagender, aufregender Pein ist das herrschende, es wirft über die ganze Landschaft, in welche uns das Gedicht wiederum stellt, einen trüben Schleier.

In diesem Sinne lässt Beethoven den Kreis der Lieder wie Variationen über ein Thema an uns in ununterbrochener Reihe vorüberziehen, er schliesst das Ganze noch fester dadurch zusammen, dass er am Schlusse auf das Motiv des Anfangs zurückkehrt.

Der Ausdruck ist lebhaft, aber in den einzelnen Partien doch lyrisch gleichmässig, ohne dramatisch scharfe Contraste, die Recitative sind verschwunden. Ueber den melodischen Stoff ist mehr Wohllaut ausgegossen, er ist von grösserer Beweglichkeit, Gelenkigkeit, als in allen übrigen Liedern. Er erinnert deshalb vielfach an Schubert: besonders charakteristisch in dieser Beziehung ist die Uebereinanderstellung derselben Phrase in Dur und Moll derselben Tonart, der wir öfter begegnen — ein Mittel schneidenden Ausdruckes, das den älteren Componisten fast ganz unbekannt, von Schubert demnächst fast bis zum Ueberdrusse ausgebeutet ist.

Die Begleitung schlottert nicht mehr neben der Singstimme her in gebrochenen Accorden, sie bringt nicht mehr blos die nothdürftigste harmonische Unterlage: sie schliesst sich enger an jene an, wird nun von dem im Gesange pulsirenden Leben selbst mit erfasst, sie beginnt selbst zu sprechen. Sie wirft nicht in die Pausen der Stimme jene rein instrumentalen, scharf abstechenden lückenbüsserischen Zwischensätzchen hinein, sie redet weiter, wenn die Stimme schweigt, in demselben Stile und Tone, als ebenbürtige Macht. Sie führt in gesättigten Farben die melodischen Umrisse der Stimme weiter aus. Nur an einigen Uebergängen fällt sie wieder ganz vorübergehend in den Theaterstil, nur an einigen Stellen, namentlich am Schlusse lässt sich Beethoven durch seine Vorliebe für instrumentale Durchführungen und Erweiterungen über die Grenzen hinausdrängen, die der Lyrik durch ihre Eigenthümlichkeit gesteckt sind. Man fühlt dann die Absicht rein formaler Arbeit, die Schwäche einer blos äusserlichen Steigerung, das Ueberwuchern einer fremdartigen Manier.

Sieht man von diesen vereinzelten Stellen ab, die man bei der Ausführung ohne Schwierigkeit weglassen kann, so zeigt das Uebrige einen in sich abgerundeten, geschlossenen Stil, wie ihn die Masse der übrigen Lieder nicht bietet. Dieser Stil eröffnet eine neue lyrische Welt, es ist in der That der Stil der modernen Lyrik.

Die letztere unterscheidet sich wesentlich dadurch von der älteren, dass sie nicht blos Fragmente, einzelne Seiten des Menschen zeichnen, sondern überall den ganzen bewegten Menschen schildern will. Die älteren Gedichte beschäftigen sich mit Hoffnung, Erinnerung, Freundschaft, Religiosität u. dgl. m., sie suchen das Wesen des Menschen in vereinzelten, willkührlich gesonderten Regungen, welche sie isoliren, um sie vermeintlich besser und gründlicher zu beleuchten. Die neuere Auffassung empfindet solche Zersetzungen als unpoetische, unkünstlerische, sie befasst sich nicht mehr mit abstracten Eigenschaften; die Musiker insbesondere haben sich bescheiden gelernt, dass sie auch in der Lyrik nur Stimmungsbilder zu geben vermögen. Jene Abstracta schweben schattenhaft in der Luft — die neuere Lyrik stellt, um zur Anschaulichkeit vorzudringen, ihre Helden auf die feste Erde, in eine bestimmte Situation, sie sucht unsere Phantasie zauberartig mit einem schlagen-

Digitized by Google

den, dem Leben abgelauschten Bilde zu erfüllen. Gelingt das Goethe nicht in den wenigen Worten jenes »Freudvoll und leidvoll«? tritt nicht dabei das Bild eines schwärmerisch sinnenden Mädchens sofort vor die Seele, wenn auch kein Wort davon im Gedichte steht? Wir verlangen ganz analog von der Lyrik immer, dass sie ohne äusserliche Malerei mit den einfachsten Mitteln unsere Theilnahme für eine der Situationen erregt, aus denen sich das menschliche Leben zusammenschliesst, dass sie diese Situation mindestens zu einer gewissen Anschaulichkeit bringt, dass das innerliche Leben des Herzens, um welches es sich hier immer handelt, individuelle Form gewinnt. Die gelungensten Bilder der modernen Kunst zeigen solche Situationen in ganz bestimmter Beleuchtung, sie greifen einen bestimmten Vorgang, wenn auch nur in flüchtigen Andeutungen auf, um jener Leere der älteren Lyrik, die uns daneben phrasenhaft erscheint, zu entgehen. Die neue Lyrik hat deshalb einen wesentlich dramatischen Zug, sucht ähnliche Eindrücke zu geben, wie die Oper in einzelnen Scenen, verfolgt dieses Ziel aber mit ganz anderen Mitteln und einer wesentlich verschiedenen Methode. Ihr Stil steht daher trotz dieser Verwandtschaft dem Theatralischen viel ferner als der der älteren Lyrik.

Dieser Fortschritt im eigentlich lyrischen Gebiete ist ganz derselbe, wie der, welchen Beethoven bewusster und consequenter innerhalb der Instrumentalmusik, wie im ersten Artikel gezeigt wurde, gewollt und vollzogen hat. Man will nicht mehr die altherkömmlichen Formen variiren, mit diesen Formen spielen, sondern Alles, was die Kunst bietet, mit warmem Leben erfüllen, unmittelbare Blicke in die bewegte Seele eröffnen, in der sich wiederum die ganze Welt spiegelt. Dasselbe gute Recht steht den beiden innerlich verwandten Richtungen zur Seite.

Beethoven hat aber auch selbst in den Liedern an die ferne Geliebte im Wesentlichen den ersten Schritt nach jener Seite gethan, sich darin zu einer Höhe erhoben, die Alles, was seine Nachfolger geleistet haben, schon ahnen lässt, er hat die neue Welt entdeckt, in der diese ihre Reiche gegründet haben. Diese Welt eröffnet sich ihm, wie mit einem Schlage, sie thut sich ihm, wie eine Vision, in voller Herrlichkeit auf — er aber wendet sich kurz von ihr ab, um Grösseres zu verfolgen, als sie ihm bieten konnte, wahrscheinlich ohne sich klar darüber geworden zu sein, welchen Schatz er in jenem Werke gehoben hatte. Dasselbe datirt von 1816, Beethoven hat seitdem keine Lieder veröffentlicht, die ihm zur Seite zu stellen wären.

Das grosse Interesse der besprochenen Sammlung liegt also vor Allem darin, dass dieselbe den Uebergang von einer Epoche der Lyrik zur andern so anschaulich und übersichtlich macht, wie es keine andere vermöchte, dass sie uns mitten hinein in die Entwicklung stellt und zeigt, wie sich in dem Manne, der eine neue Zeit heraufführt, der Fortschritt selbst innerhalb eines von ihm stiefmütterlich behandelten Gebiets in Consequenz seines übrigen Strebens mit Sicherheit vollzieht. Die Sammlung stellt zudem denjenigen, der sich eingehender mit ihr beschäftigt, dem grossen Manne zugleich in mannigfacher Weise näher, als manche andere Werke: sie bietet zahlreiche Lieder, die einen unmittelbareren Blick in seine Seele gestatten, als man gewöhnlich annimmt. Sie hat daher den vollsten Anspruch darauf, dass Alle, welche der Lyrik überhaupt Theilnahme zuwenden, sich damit vertraut machen. Die Ausbeute wird für Alle, auch die Sänger, eine über Erwarten reiche sein.

Berichte.

Hannover. *x.* Seit meinem letzten Berichte bis heute (2. Jan.) haben wieder zwei Abonnementsconcerte (das dritte und vierte) stattgefunden, die im Ganzen genommen recht befriedigend ausfielen. In dem ersten derselben concentrirte sich das Interesse vorwiegend auf die Solisten: Frau Joachim-Weiss und Hrn. Labor. Frau Joachim zu hören ist ein Genuss, der leider nicht häufig geboten wird. Leider! denn sie zeichnet sich durch Eigenschaften aus, die heute zu den seltensten gehören. Ihre schöne klangvolle Altstimme ist verschont worden von dem verderblichen Einflusse fehlerhafter Ausbildung und strömt durch tadellose Tonbildung unterstützt voll und kräftig aus. Das Können der Künstlerin, die mit dieser Naturgabe eine edle Auffassung verbindet und jedes Effectmittel verschmäht, gipfelt im Vortrage der grossen dramatischen Arie, in der Coloratur im Sinne der italienischen Schule in ihrer Blüthezeit; dieselbe trug zwei Arien vor: »*J'ai perdu mon Eurydice*«, die andere aus Mozart's »Titus«. Den rauschenden und wohlverdienten Beifall, der ihr zu Theil wurde, betrachte ich als einen erfreulichen Beweis für die Annahme, dass auch im grossen Publicum der Sinn für wahre Kunst noch unter der Asche fortglimmt. Herr Labor giebt mir Gelegenheit, das günstige Urtheil, welches ich bereits in meinem ersten Berichte über ihn fällte, zu wiederholen. Die Natur, die ihm eine Reihe äusserer Eindrücke versagte (er hat das Unglück, seit seinem zweiten Jahre des Sehvermögens beraubt zu sein), scheint das innere Gemüthsleben in ihm um so reicher gestaltet zu haben. Dem entsprechend ist wenigstens seine künstlerische Erscheinung. Weder über ungewöhnliche Kraft noch glänzende Technik verfügend, ist er nicht das, was man gewöhnlich unter einem virtuosen Spieler zu verstehen pflegt. Dagegen weiss er durch sinnigen, tief empfundenen Vortrag den Hörer zu gewinnen und dauernd zu fesseln. Einen schlagenden Beleg für das eben Ausgesprochene fand ich in der geistreichen Wiedergabe eines der anziehendsten von Chopin's Nocturnen. Man muss Chopin selbst und oft gehört haben, um begreifen zu können, wie es möglich, dass selbst unsere bedeutendsten Künstler ihn selten verstanden haben. Dazu gehört ganz Anderes als alle Eigenschaften, die den besten Musiker machen, ein angeborener innerer Zug nämlich für das phantastisch-poetische Element, welches vorwiegend das Chopin'sche gewesen, eine gewisse geistige Verwandtschaft mit dem Meister, der gerade in seinen besten Werken uns mit so ausgesprochener Subjectivität entgegentritt, wie kaum ein Anderer. Herr Labor trug ferner das Gdur-Concert von Beethoven und ein Phantasiestück »Ende vom Liede« von Schumann vor. In dem vom Orchester vortrefflich begleiteten Concerte legte er zwei Cadenzen ein, die sehr gründliche musikalische Studien voraussetzen lassen. Den zweiten Theil des Concerts füllte die Adur-Symphonie von Mendelssohn aus. Eine gewisse Schwerfälligkeit in den Streichinstrumenten wurde durch die Reinheit der Bläser reichlich aufgewogen, ich entsinne mich nicht das liebliche Trio im Scherzo je so vollendet und sauber gehört zu haben.

Das vierte Concert fand am 17. December, dem Jahrestage der Geburt Beethoven's, statt und war ausschliesslich diesem Meister gewidmet. Die Coriolan-Ouvertüre, Adelaide, das Violinconcert, endlich die 9. Symphonie, bildeten ein Programm, das ich kaum ein glückliches zu nennen wage. Die 9. Symphonie ist ein Werk von so exceptioneller Structur in jeder Beziehung, dass vollständige Frische des Geistes und der Empfänglichkeit dazu gehört, es wahrhaft geniessend anzuhören. Diese lässt sich, wenn so bedeutende, die ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nehmende Werke, wie die obengenannten, vorhergingen, nicht wohl mehr voraussetzen. Dessenungeachtet waren und blieben die Zuhörer sehr animirt, man konnte ungewöhnliche Aufmerksamkeit und Theilnahme wahrnehmen. Freilich

Digitized by Google

war die Aufführung fast in allen Theilen (den Vortrag der Adelaide durch Hrn. Dr. Gunz muss ich leider ausnehmen) äusserst gelungen; besonders aber die Wiedergabe der Symphonie in technischer und geistiger Beziehung vorzüglich zu nennen. Die Tempi wurden alle glücklich getroffen, die Bassrecitative sehr angemessen vorgetragen, wenn wir annehmen, dass es ziemlich schwierig sein mag, eine ansehnliche Zahl von Bass-Streichern dahin zu bringen, musikalische Phrasen gleichmässig, ausdrucksvoll und ohne Monotonie wiederzugeben. Einigermaassen störend waren gewisse Uebertreibungen in den Nuancen, z. B. den crescendi, welche die Pianissimo-Stellen am Anfange des letzten Satzes taktweise unterbrechen (?). Doch sind das gegen die schöne Harmonie, welche das Ganze beseelte, verschwindende Kleinigkeiten. Das Recitativ trug Herr Stägemann vor. Die Chöre waren mit dem Personale des Theaterchors etwas dünn besetzt, das Soloquartett [die Damen Schubert (Sopran), Nanitz (Alt), die Herren Dr. Gunz (Tenor) und Stägemann (Bass)] leistete zwar nichts Hervorragendes, befriedigte aber in Hinsicht auf Reinheit und Sicherheit. — Mir bliebe noch über den meisterhaften Vortrag des Violinconcerts durch Herrn Joachim zu berichten, ohne dass ich im Stande wäre, wesentlich Neues über diesen häufig besprochenen Gegenstand zu sagen. Doch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es mir vorkam, der Künstler sei diesmal besonders glücklich disponirt gewesen, habe, wie man zu sagen pflegt, sich selbst übertroffen.

Von der Oper bin ich nicht in der Lage sehr Erfreuliches zu melden, kann mich aber dafür kurz fassen. Das bedeutendste Ereigniss war jedenfalls die Wiederaufnahme der »Lustigen Weiber« von O. Nicolai, eine Gelegenheit für Fräul. Schubert, welche in diesem Genre besonders zu Hause ist, neue Lorbeeren zu ernten. Eine neue romantische Oper von Maillart »Lara« ist ein entsetzliches Machwerk. Flachheit und Trivialität feiern darin wahre Triumphe, überdies enthält es mehr Plagiate als erlaubt scheint. Die vortreffliche Darstellung der Haupt- und Titelrolle durch Herrn Niemann wird die Oper wahrscheinlich auf dem Repertoire erhalten. Fräulein Decohnei, die in der Partie des »Caleb« seit ihrer Rückkehr von Paris zum ersten Male wieder auftrat, zeichnet sich durch eine prächtige Altstimme aus, leider entspricht die äussere Erscheinung der Dame den bescheidensten Anforderungen, die man selbst in negativer Beziehung an eine Opernsängerin zu stellen berechtigt ist, nicht.

Dass Sie in meinen Berichten auch nicht einer grösseren Vocal-Aufführung gedacht finden, wird Sie befremden. Sie mögen daraus schliessen, dass die Pflege des Chorgesangs sich hier in einem Zustande des Verfalls befindet, der eine eingehende Betrachtung verdient. Ich hatte die Absicht, eine solche in meinem nächsten Berichte aufzunehmen, bereits neulich angedeutet, fühle mich indessen veranlasst, für heute davon abzustehen, weil es mich zu weit führen würde, vielleicht gönnen Sie mir demnächst ausschliesslich zu diesem Behufe einige Spalten.

Stettin. # Die diesjährige Musiksaison war bis jetzt, wenn auch eine weniger reichhaltige als die vorjährige, doch diese an Qualität der Tonwerke überragende. Schon der Anfang derselben durch 3 Quartett-Soiréen der Gebrüder Müller führte uns in die Schönheiten der Kammermusik ein. Haydn D-dur, Beethoven Op. 74 (Harfenquartett), Schubert G-dur und D-moll, Mozart D-dur, Beethoven Cis-moll, Schumann Nr. 3 aus Op. 44, Haydn Kaiser Franz-Quartett und Quintett von Schumann — die Clavierpartie durch Herrn Nathusius übernommen und mit Meisterschaft ausgeführt —, das waren die Perlen, die uns und das lauschende, zahlreiche Publicum in wahre Entzückung versetzten. Frau Müller-Berghaus machte durch den verständnissvollen Vortrag der Suleika von Mendelssohn, von »Am Meere« und »Ständchen« von Schubert und »Du bist wie eine Blume« von Schumann den Eindruck einer tüchtigen Concertsängerin.

Die Symphonie-Concerte des Herrn Capellmeister Kossmaly sinken in der Ausführung, trotz der anerkennenswerthen Anstrengungen des tüchtigen Dirigenten, immer mehr auf das Niveau der Concerte niederen Genres herab. Es liegt dies einentheils in dem häufigen Wechsel der Militärcapellen, die hierzu ein zahlreiches Contingent lieferten, anderntheils in der Abnahme tüchtiger Privatmusiker, die seiner Zeit keinen geringen Antheil an der Ausführung hatten, und auch durch starken Besuch der Concerte die Mühen ihres Dirigenten lohnten.

Dem ersten Abonnementsconcerte waren wir verhindert beizuwohnen. Hauptnummern desselben waren: Ouvertüre zu Hans Heiling, Mozart's Gartenarie der Susanne, Hummel's Hmoll-Concert (Herr Nathusius) und *Sinfonia eroica* von Beethoven. In dem von uns besuchten zweiten Concerte war der Casinosaal leider nur zur Hälfte gefüllt. Das Programm brachte: Ouvertüre zu Lodoiska von Cherubini, die grosse Arie des Lysiart aus der Euryanthe, Beethoven's Violin-Romanze in F, die Ddur-Symphonie von Haydn und die für Orchester von dem Herrn Dirigenten übertragenen »Waldscenen« von Schumann. Herr Carlschulz trug, ausser der obigen Lysiart-Arie, recht hübsche Lieder von Kossmaly (»Der gefangene Jäger«, »Fischermädchen« mit obligater Hornbegleitung) unter allseitigem Beifall der Zuhörer vor.

Das Streichquartett der Herren Gebrüder Wild, Reissner und Bartels, über deren Spiel wir bereits früher berichteten, hat bis jetzt gebracht: Haydn B-dur und G-dur, Beethoven G- und Es-dur, Mozart C-dur und Schubert D-moll.

An Solisten hörten wir in drei Concerten den durch ungeheure Zeitungsreclame bekannten Violinisten Miska Hauser durch Vortrag eigener Compositionen, aus welchen wir hervorheben: Lucrezia-Phantasie, 5 Lieder ohne Worte, Larghetto aus dem Quintett von Mozart, von Herrn Hauser für Violine übertragen, 2. und 3. Satz des Mendelssohn'schen Violin-Concerts und die Es dur-Violinsonate von Beethoven mit Herrn Nathusius für die Clavierpartie, der mit mehreren Clavierpièçen (Nachtstück von Schumann, Norma-Phantasie von Liszt etc.), in Vereinigung der Stettiner Liedertafel und des Hrn. Gröschel (»Als ich an deiner Seite sass«) zur Mannigfaltigkeit des Programms beitrug.

Wir können nicht durchaus in die überschwänglichen Lobeserhebungen unserer Zeitungskritik, die sämmtliche Vorträge des Hrn. Hauser mit »ächtem Künstlerthum« und mehr dergleichen Phrasen begleitete, einstimmen. Der Vortrag der Lieder ohne Worte wie des Larghettos, der Virtuosität nach auch derjenige der Lucrezia-Phantasie (erstere sind sehr hübsche, einfache, ansprechende Compositionen, die bekannt zu werden verdienen), war ein durch künstlerische Feinheit ausgezeichneter, und wir bezweifeln, dass diese Pièçen schöner gespielt werden können. Aber von einem »ächten« Künstler auf der Geige müssen wir neben vielen anderen Eigenschaften verlangen, dass er mit unseren classischen Meistern soweit in Bekanntschaft getreten ist, dass er das Mendelssohn'sche Violin-Concert und eine Beethoven'sche Violinsonate wenigstens befriedigend spielt. Letztere beiden Werke wurden aber, von Vortragsmängeln abgesehen, in so überstürztem Tempo vorgetragen, dass man eher ein Virtuosenstück als diese Meisterwerke zu hören glaubte. Wir rathen Herrn Hauser entschieden, jetzt, wo er seinen mit vielen Abenteuern verbundenen Virtuosen-Reisen den Rücken gekehrt hat, mit dem angestrengtesten Eifer an das Studium classischer Werke zu gehen, namentlich der Kammermusik (dem goldenen Boden des Geigers) seine

Digitized by Google

grössten Kräfte zu widmen. Erst wenn diese Saat gesunde Frucht getragen, erst dann können wir ihm ächte Künstlerschaft zuerkennen; mit einer Flageolet-Künstelei wie »der Vogel auf dem Baume« erreicht man wenigstens in Deutschland keine ächte Künstlerschaft.

Herr Nathusius zeichnete sich wiederum vortheilhaft durch angemessene Behandlung des Clavierparts bei Begleitung der Violin-Pièçen, wie als tüchtiger Clavierspieler in dem Vortrage der obengenannten Clavierstücke aus, ebenso anerkennenswerth waren die Leistungen der Stettiner Liedertafel, wie der Vortrag des Hrn. Gröschel, der sich auf der hiesigen Bühne grosser Anerkennung erfreut.

Einem Clavierconcerte des Hrn. Dr. Krause konnten wir nicht beiwohnen, ebensowenig dem Kirchenconcerte des Hrn. Dr. Lorenz in Vereinigung mit Fräulein Baer aus Berlin zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung*).

Unsere Oper präsentirt in dieser Saison recht gute Kräfte (Frau v. Vogelhuber und Frau Eiswald, Herr Gröschel und Herr Carlschulz haben die Hauptpartien inne, Frl. Otto schöne Altstimme, Frl. Zschiesche gute Soubrette). Opern wurden aufgeführt: Fidelio, Don Juan, Zauberflöte, Freischütz, Norma, Belisar, Postillon, Glöcklein des Eremiten von Aimé Maillart, Gounod's Margaretha.

Unser allverehrter und besonders als Balladencomponist berühmter königl. Musikdirector Dr. Löwe ist von seiner Lähmung wieder so weit genesen, dass er durch Spaziergänge im Freien Erholung schöpfen kann. Sein leidendes Aussehen nimmt leider dem Gerüchte seines Rücktritts von der Stellung als Organist der hiesigen St. Jacobi-Kirche nicht die Wahrscheinlichkeit.

Coblenz. Ś. Musik wird am Rhein sehr viel und auch in Coblenz hinreichend gemacht; die eigentlichen Concert-Aufführungen besorgt das von Anschütz gegründete, seit etwa acht Jahren unter Direction von J. Lenz stehende »Musik-Institut«. Dasselbe brachte in seinen drei ersten Concerten die Symphonien A-dur von Beethoven, Gade's B-dur und Schumann's D-moll, deren Ausführung in absteigender Progression von Gade zu Schumann und Beethoven ging. Die trotzig geniale A-dur verlor durch sorgfältiger geglättete und besonders in den Tempi gemässigte Behandlung viel von ihrem Charakter, dem ein grosser pathetischer Ton und dithyrambischer Schwung nothwendig ist. Schumann's D-moll fand allgemeinere Schätzung nur in den Mittelsätzen: der Romanze und dem Scherzo mit seinem reizend anmuthigen Trio und der glänzenden Ueberleitung zum breit und grossartig angelegten Finale. Freilich schien auch das Orchester sonst noch nicht mit Allem fertig und in sich eins; doch müssen wir schon den Angriff der phantasiereichen, nirgend an die Phrase streifenden Symphonie um so williger dankend anerkennen, als die kleineren Orchester im Allgemeinen an Schumann, den so ganz individuellen, fast eigensinnigen Meister, nicht gern heranwollen. Aber heran müssen sie; in der Symphonie wenigstens stellen wir das Gute von Schumann neben das Beste von Mendelssohn, dessen Sätze an rhythmischer Einförmigkeit leiden (? D. Red.) und seinen Ouvertüren lange nicht beikommen. Die Gade'sche Symphonie, ein heiteres Werk voll gesangreicher Motive und reizender Klangeffecte, wurde in ihren schönsten Sätzen, 1 und 3 (in der vorhergehenden A-moll sind es wie zum Tausch 2 und 4), entsprechend gespielt, das Finale scheint uns für den leichten Gehalt des Werkes und insbesondere des Satzes zu schwer instrumentirt. Wie fein dagegen der erste Satz, der in Motiven und Instrumentirung an die »Frühlings-Botschaft« erinnern mag.

Von Ouvertüren, die hier, da die Symphonie gleich zu Anfang gespielt wird, in der Regel den Schluss machen, sind zu nennen: Cherubini's so fein und durchsichtig gearbeitete zum Wasserträger, Spontini's ahnungsvoll treibende zur Vestalin und Berlioz' Die Vehmrichter. Der letzteren vorzügliche Ausführung stand für unsern Geschmack mit dem Werthe der Composition in umgekehrtem Verhältnisse. Hier fanden wir in der That, was Berlioz' Landsleute von Schumann's prächtiger B dur-Symphonie behaupten mochten: »*un style pénible et tourmenté, des idées pauvres et tristes, une couleur terne.*« Ja, eine arme, gequälte Erfindung, die jeden Papierschnitzel in die Partitur zu kleben eilt. Oder sollen wir einem Werke einheitlich erfundene Form zugestehen, das schon in dem kleinen Adagio eine gute Zahl verschiedener Motive verbraucht, das im Allegro den natürlichen Fluss der Melodie mit den gesuchtesten Hindernissen staut? Berlioz' eigentlichstes Fach ist »die Kunst der Instrumentirung«, das sein Laboratorium, darin er mit Klangmischungen experimentirt.

Dem Chore lässt sich im Allgemeinen eine gut zusammenschlagende, recht deutliche Aussprache nachrühmen, wogegen meist mehr Tonentfaltung zu wünschen wäre. So zumal im Triumphgesange aus Spontini's Vestalin Act 1, wo von bei der mächtig rauschenden Instrumentation nicht viel zu hören war. Das vorausgegangene stark italienernde Duett »Steht solch ein Freund« und Cinna's an sich nicht sehr gesangreiche Arie machten wenig Wirkung. Mendelssohn's Lorelei-Finale hörten wir zwei Mal: einmal durch den vulgo »der feudale« geheissenen »Gesang-Verein« unter Herrn Pluge, wo die brillante Leistung einer talentreichen und eifrigen Dilettantin das Andere niederschlug, das andere Mal im Musik-Institut, wo die Trägerin der Hauptpartie, Frl. Rothenberger in Cöln, sich in letzter Stunde wegen Indisposition abtelegraphiren liess und durch eine hiesige bereits in Ruhestand zurückgetretene Sängerin ersetzt werden musste. Ein Zusammenwirken des Musik-Instituts mit dem in den Frauenstimmen recht gut bestellten aristokratischen Gesang-Vereine scheint leider noch in weitem Felde zu sein. Uns fehlt vor lauter Vereinen die Einheit, wie es freilich anderer Orte auch sein mag. Weiterhin sang der Chor Lieder von Mendelssohn und Schumann's liebliches »Dörfchen«, dann J. Haydn's gediegen schöne Motette »Des Staubes eitle Sorgen« und Max Bruch's »Jubilate, Amen«; letzteres schien uns eine stimmungsvolle, auf guten Klang combinirte Composition, die aber, um nicht einförmig zu werden, feinste Beobachtung des Crescendo und Decrescendo verlangt. Der Männerchor für sich sang Schiller's Dithyrambe — »Nimmer, das glaubt mir« — von Jul. Rietz, eine durch ihren reinen idealen Zug unter den neueren Männergesängen hoch dastehende Composition, die nur durch den zu lang ausgesponnenen Schluss an populärer Eindringlichkeit verliert.

(Schluss folgt.)

Leipzig. *S.B.* Das 13. Abonnement-Concert (19. Januar) wurde mit Mozart's Symphonie in D (ohne Menuett)*) eröffnet. Hierauf stellte sich Frau Passy-Cornet, Gesangs-Professorin am Conservatorium in Wien, dem Publicum als neue Bekanntschaft vor und gewann dessen Anerkennung vorerst durch den Vortrag der Arie »Auf starkem Fittige« aus Haydn's

*) Programm: 1. Toccate (F-dur) für die Orgel von Bach (Concertgeber). 2. Ouvertüre zum Messias von Händel. 3. Altarie aus dem Messias: »Er ward geschmäht« (Frl. Bär). 4. Pastorale aus demselben. 5. Altarie: »Meine Seele ist stille zu Gott« von Blumer (Frl. Bär). 6. Pastorale (F-dur) für die Orgel (Concertgeber). 7. Altarie: »O weint um sie« von Ad. Lorenz (Frl. Bär). 8. Grosse Phantasie für Orgel und Orchester über den Choral: »Nun danket alle Gott« von demselben (Orchester und der Concertgeber).

*) Comp. in Prag im December 1786, zuerst aufgeführt ebendaselbst im Januar 1787. Die autographe Partitur besitzt Fr. Liszt.

Digitized by Google

»Schöpfung«. Frau Passy-Cornet besitzt eine schöne, namentlich in der Höhe volle und wohlklingende Sopranstimme, gute Methode, reinen Ansatz und trägt auch im Allgemeinen sinngemäss und mit lebendiger Auffassung vor. Kommt dazu noch eine gewisse Leichtigkeit und Eleganz des Trillers, so konnte es nicht fehlen, dass die obige Arie ihr viel Beifall eintrug. Einige kleine Intonationsversehen werden wohl auf Rechnung irgend eines störenden Zufalls zu setzen, und gewisse Mängel der Aussprache bei einer »Wienerin« zu entschuldigen sein; dennoch müsste die academische Eigenschaft der Frau Passy-Cornet uns einer solchen Entschuldigung eigentlich überheben. Im weitern Verlauf des Concerts sang sie noch die Cavatine »Glöcklein im Thale« aus Euryanthe und zwar mit viel Ausdruck und Innigkeit; endlich am Schluss des Concerts zwei Lieder; erstens »Du bist die Ruh« von Franz Schubert. Hätte die Sängerin mit diesem oder einem ähnlich werthvollen Liede geschlossen, sie hätte die volle Sympathie des Publicums mit weggenommen, durch die ihrem Geschmack wenig Ehre machende Wahl des andern Liedes »Die Nachtigall« von Alieneff hat sie diesen Erfolg nur selbst herabgemindert. Konnte sie hier auch ihre Fertigkeit, ihre Höhe (wir hörten das dreigestrichene *d*), und ihre Triller in reichem Maasse entwickeln, so vermochte doch alles das nicht, die Geschmack- und Geistlosigkeit der Composition unfühlbar zu machen. Auch glückte der Sängerin nicht Alles so, wie es für ein solches Paradestück nothwendig gewesen wäre. — Als drittes Stück des Concerts stand auf dem Programm Mendelssohn's Violin-Concert, vorgetragen von Herrn E. Röntgen, Mitglied des Orchesters, unseres wackeren Secundarius in den Quartett-Productionen. Durch Krankheit abgehalten, hatte Herr Röntgen seit mehreren Jahren nicht öffentlich in Leipzig Solo gespielt und wir hatten also zum ersten Mal das Vergnügen, ihn in dieser Eigenschaft zu hören, und einen Künstler im besten Sinne des Worts in ihm kennen zu lernen. Ein zwar nicht grosser aber schöner und in allen Schattirungen edler Ton zeichnet ihn erstlich aus. Sein Vortrag ist warm und beseelt, doch voll Maass und von künstlerischer Würde. Er verfällt weder in flache Sentimentalität, noch in effecthaschende Uebertreibung der Pointen. Die Technik ist in hohem Grade durchgebildet. Wenn ungeachtet dessen Manches nicht vollkommen gelang, so wird dies der augenblicklichen Entwöhnung vom concertanten Spiel zuzuschreiben sein. Am vorzüglichsten spielte Herr Röntgen das Adagio des Concerts. Auch die beiden andern Sätze würden vollständiger gewirkt haben, hätte der Spieler nicht gegen das Ende des ersten Stücks das Tempo zu sehr beschleunigt, den Bläsern aber dadurch das Nachkommen erheblich erschwert, und ebenso das Finale etwas zu rasch begonnen, wodurch abermals das Ensemble unvollkommen wurde, wie denn überhaupt die Begleitung des Concerts von Seite des Orchesters Manches zu wünschen übrig liess. Herr Röntgen wurde lebhaft applaudirt und zweimal gerufen. — Den zweiten Theil des Concerts eröffnete eine »Ouvertüre und belgische Nationalhymne« von H. Vieuxtemps, die vom Publicum ziemlich schroff abgelehnt wurde. Wir wären geneigt dieses Verdict für zu streng zu halten, läge nicht in der übermässig lärmenden Instrumentirung ein an sich genügender Grund für das Auditorium im Gewandhause, solche Stücke abzulehnen. Endlich haben wir noch zu erwähnen, dass Herr Gumpert (Mitglied des Orchesters) ein Phantasiestück für Horn und Orchester, »Abendgesang« betitelt, componirt von Lorenz, zum Besten gab und sich dabei als einen sehr geschmackvollen Musiker erwies. Inwiefern solche sentimentale und musikalisch unbedeutende Stücke in ein »Gewandhaus-Concert« passen, darüber kann nur die Geschichte dieses Instituts, das seinen Traditionen merkwürdig treu bleibt, Auskunft geben.

Nachrichten.

Im sechsten Gürzenich-Concert in Cöln (17. Jan.) kam Händel's »Josua« mit ergänzender Instrumentation von Jul. Rietz und Orgelbegleitung von L. Weber zur Aufführung. Die Soli wurden von Fräul. J. Rothenberger aus Cöln, Frl. F. Schreck aus Bonn, Herrn R. Otto aus Berlin und Hrn. C. Hill aus Frankfurt gesungen. — In der dritten Soirée für Kammermusik der Herren v. Königslöw, Derckum, Japha und Schmit ebenda kamen Mozart's Quartett in C, Beethoven's Quartett in Es Op. 127 und Hiller's Trio-Serenade (Piano, Violine und Violoncell), das Clavier vom Componisten gespielt, zur Aufführung.

Man schreibt uns aus Aachen: Im zweiten Abonnement-Concert wurde Bargiel's neue Symphonie aufgeführt, welche, wenn auch stark an Beethoven sich anlehnend, doch einen grossen Fortschritt des Componisten zu bezeichnen scheint. Im nächsten (fünften) Concert soll Schumann's Paradies und Peri zur Aufführung kommen, und in vier Wochen Beethoven's *Missa solemnis* mit dessen C moll-Symphonie. Es wird das letzte Concert unter Hrn. Wüllner's Direction sein, welcher dann nach München übersiedelt. — Der Instrumental-Verein brachte in seiner ersten Aufführung u. A. Reinecke's Symphonie, die recht gut gefallen hat; ferner die neu erschienenen sehr reizenden Vocalquartette von J. Brahms.

In Wien hat kürzlich eine Aufführung des »Fidelio« den Musikfreunden grosse Freude bereitet. Herr Walter als Florestan, Frau Dustmann als Leonore, Herr Beck als Pizarro und Frl. Tellheim als Marzelline wirkten mit gleicher Begeisterung und gleichem Erfolge. Herrn Walter besonders gelang es, den Erinnerungen an Ander zum Trotz, enthusiastischen Beifall zu erringen.

C. P. Grädener's Streichquartett in A-moll Op. 17 fand in Wien, in Laub's vierter Quartett-Production, eine sehr beifällige Aufnahme. Der Berichterstatter der Wiener »Recensionen« vermag jedoch in diesem Werke »eine wesentliche Bereicherung des kostbaren Quartettschatzes nicht zu sehen, an dessen Sammlung die grössten Meister mit ihren besten Kräften gearbeitet haben.«

M. Bruch's Oper »Loreley« ist in Hamburg zur Aufführung gekommen und hat für's erste guten Erfolg gehabt.

Im letzten philharmonischen Concert in Wien (am 22. d. M.) errang sich die Leipziger Pianistin Frl. L. Hauffe abermals, und zwar durch den Vortrag des Schumann'schen Concerts einen vollständigen Erfolg. Dieselbe wird nun noch ein eigenes Concert daselbst veranstalten.

Der Musikalienverleger G. W. Körner in Erfurt, vorzugsweise bekannt durch die vielen Orgelsachen, die er herausgab, ist am 4. Jan. gestorben.

Curiosum.

T. Beschäftigt mit einer speciellen hymnologischen Arbeit, suchte ich in *Fétis, Biographie universelle des musiciens* — biographische Notizen und machte bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung, die wohl eine öffentliche Besprechung fordert. Fast sämmtliche deutsche Titel nämlich, welche angefuhrt werden, sind voll der ärgsten Druckfehler, die nur aus Unkenntniss der deutschen Sprache zu erklären sind. Damit steht in auffallendem Widerspruch, dass manche Artikel ganz wörtlich aus Gerber's Lexikon der Tonkünstler übersetzt sind. Dass die Substantive klein und die Adjective gross gedruckt sind, ist die Regel, ebenso, dass die Striche über dem ä, u, ü, ö fehlen oder falsch angebracht sind; für ae und oe scheint nur eine Letter gebraucht zu sein: zur Clavier und Goesang — die beide Galoerensclaven u. s. f. W und V werden gewöhnlich verwechselt: *les femmes de Veinsberg* — Vinke für die hebraischen grammatiker — Weit Bach — der Wolkomm. Kapellmeister.

Noch einige Proben von dieser französischen Gründlichkeit: Vernunftige gedanken — Sendscreiben mit zusatzen — mit enne, twee, drey (drye) vier instrumental Stimmen — Sechs Lieder mit veraendungen — der Fürst in hoechtem Glouze *(le prince dans toute sa splendeur)* — das Wuthen heer *(l'armée furibonde)* — auf der Tod — Segligkeit der Liebenden — einige führten (statt: eingeführten) — Ideen zu einer rationalenlher Methode (rationalen Lehrmethode) — gleichschwehende Temperatur — Von der Musik der Ebraeer und der beruthmesten Tonkunstlern des alterthums — Blazart der Oboe — Leichter und ganz Kurzgefusster Generalbass für die Anfanger — *Le temple de la vertu* = der Tempel des Tugem — Gedoechtniss feyer Mozartz in Klavierauszuge — Musikalische Erquiekstunden — Wie schoen Leuchtet des Morgenstern — Ach die lieber Augustin.

Ach du lieber Augustin! — Das ist nun, so lächerlich es sein mag, noch lange nicht das Schlimmste. Es kommen Uebersetzungen vor, die sich kühn neben das kühnste Jägerlatein und anderes Derartige stellen können. *Sub voce* Albrecht wird: Abhandlung vom

Digitized by Google

Hasse der Musik übersetzt durch: *dissertation sur la musique de Hasse* (!). Und unter Almenraeder verdeutlicht Herr Fétis seinen Landsleuten »des Hauses letzte Stunde« mit: *les dernières leçons du logis!*

Doch hiermit genug. Die ganze Sache wäre belachenswerth, wenn nur nicht 8 oder 12 Bände mit diesen Lächerlichkeiten angefüllt wären. Denn es ist fast kein einziger Titel ganz ohne Fehler.

Zeitungsschau.

Die Wiener »Recensionen« bringen in ihrer ersten diesjährigen Nummer einen kritischen Rückblick auf Ander's künstlerische Thätigkeit, den jeder Gesangskundige, der Ander gehört hat, gern unterschreiben wird. — Dasselbe Blatt enthielt in Nr. 52 einen Bericht über Musikzustände in Frankfurt a. M., der daselbst wohl einiges Erstaunen hervorgerufen haben dürfte. Im Cäcilien-Verein soll seit Messer's Leitung das »katholische Princip« in den Vordergrund getreten sein, überhaupt soll er das »vornehme Patricierthum und den Conservatismus repräsentirt« haben, während der Rühl'sche Verein, »rein bürgerlich und protestantisch«, dagegen Opposition gemacht, und hauptsächlich solche Werke in sein Programm genommen habe, deren »Schwerpunkt im Chor« liegt. Wir wüssten nicht, dass der Cäcilien-Verein vorzugsweise Werke gewählt hätte, deren Schwerpunkt nicht in den Chören gelegen hätte. Oder sollte man S. Bach's Passionsmusik, die derselbe regelmässig aufführte, Israel in Egypten u. a. zu solchen Werken zählen wollen? —

Die Pariser *Gazette musicale* beschäftigt sich gegenwärtig in Leitartikeln mit der Entstehung der deutschen Oper (»*Les origines de l'opéra allemand*«), und mit der Musik in Dänemark. In Bezug auf letztere wirft der betreffende Artikel gleich zu Anfang die Frage auf: »Giebt es eine dänische Musik?« und beantwortet sie »*par une affirmation absolue*« mit Nein. Die Componisten, denen dann die Ehre widerfährt genannt zu werden, sind M. Weyse, Kunzen, Schulz, Schall, Kuhlau, Gade, M. Hartmann. In Betreff der Symphonien Gade's wird der Wunsch ausgesprochen, dass man sie in Frankreich kennen lernen möge. Hartmann wird als ein Componist geschildert, der sich zuviel von der Theorie der »unendlichen Melodie« beeinflussen lasse.

Briefkasten der Redaction.

N. in *Z.* Eine etwas naive Bitte, die wir unmöglich erfüllen können. — *D.* in *B.* Wir erbitten das Manuscript baldigst zurück. — *S.* in *X* Wie steht es mit den Opern? — —*h* in *W.* Sehr willkommen. — *E.* in *B.* Die Fortsetzung wird um so erwünschter sein, als dadurch manchen unliebsamen Auslegungen vorgebeugt werden würde. — *K.* in *G.* Haben Sie die letzte Sendung erhalten?

ANZEIGER.

[12] **Klassische Compositionen für Pianoforte und Violine**

im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau.**

Joseph Haydn, Violin-Quartette für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling. Neue Ausgabe. Bisher erschienen: Nr. 1—6 à 1 Thlr.

Joseph Haydn, Zwölf Symphonien für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling. Nr. 1—12 à 1⅛ Thlr.

W. A. Mozart, Violin-Quintette für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling.

Bisher erschienen: Nr. 1 in C-moll 1⅛ Thlr. Nr. 2 in C-dur 2⅛ Thlr. Nr. 3 in G-moll 2 Thlr.

W. A. Mozart, Zwölf Symphonien für Pianoforte und Violine bearbeitet von Heinr. Gottwald. Bisher erschienen: Nr. 1—8 à 1⅛ Thlr.

Bei dem anerkannten Mangel an gediegenen, nicht zu schwer ausführbaren Compositionen für Pianoforte und Violine hat es die Verlagshandlung unternommen, obige Meisterwerke von Haydn und Mozart als Duos für die genannten Instrumente bearbeiten zu lassen. Die Herren Georg Vierling und Heinrich Gottwald haben diese schwierige Aufgabe in ächt künstlerischer Weise aufgefasst und es ist ihnen gelungen, treue und dabei so wirkungsvolle Wiedergaben der klassischen Originale, in fliessender, der Technik der beiden Instrumente entsprechender Weise zu liefern, dass sie sich in jeder Hinsicht mit den besten Original-Compositionen dieser Gattung messen dürfen.

[13] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

12 Gedichte

von Puschkin, Fetj und Turgeneff

übersetzt von Fr. Bodenstedt

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

PAULINE VIARDOT GARCIA.

Preis 2 Thlr. 7½ Ngr.

[14] **Eine Doppel-Pedal-Harfe**

erster Qualität für Concertgebrauch, aus der **Erard'**schen Fabrik in London, elegant und nur wenig gebraucht, ist zu verkaufen.

Näheres auf frankirte Briefe durch

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**

[15] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Textbücher

zu Oratorien und Cantaten.

Antigone. Tragödie von Sophokles. Musik von F. Mendelssohn Bartholdy	2	Ngr.
Athalia von Racine. Musik von F. Mendelssohn Bartholdy. (Chöre.)	1	–
Belsazar. Oratorium. Musik von G. F. Händel	2	–
Christi Grablegung. Oratorium. Musik von S. Neukomm	2	–
Christus am Oelberge. Orat. Musik von L. v. Beethoven	2	–
Christus. Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium von F. Mendelssohn Bartholdy	1	–
Das Alexanderfest oder die Gewalt der Musik. Musik von G. F. Händel	1	–
Comala. Dram. Gedicht nach Ossian. Musik von N. W. Gade	2	–
Das Liebesmahl der Apostel. Musik von R. Wagner	1	–
Das Paradies und die Peri. Musik von R. Schumann	2	–
Das Weltgericht. Oratorium. Musik von Fr. Schneider	2	–
Davidde penitente. Cantate. Musik von W. A. Mozart	2	–
Der Lobgesang. Musik von F. Mendelssohn Bartholdy	2	–
Der Messias. Oratorium. Musik von G. F. Händel	2	–
Der Ostermorgen. Cantate. Musik von S. Neukomm.	2	–
Der 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn. Musik von G. F. Händel.	1	–
Der Rose Pilgerfahrt. Mährchen nach einer Dichtung von M. Horn. Musik von R. Schumann	2	–
Der Tod Jesu. Cantate. Musik von E. H. Graun	2	–
Die Jahreszeiten. Oratorium. Musik von J. Haydn	2	–
Die Schöpfung. Oratorium. Musik von J. Haydn	2	–
Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze. Oratorium. Musik von J. Haydn	2	–
Egmont von Goethe. Musik von L. v. Beethoven	2	–
Erlkönigs Tochter. Musik von N. W. Gade	1	–
Jephta. Oratorium. Musik von G. F. Händel.	2	–
Jephta und seine Tochter. Oratorium. Musik von C. Reinthaler	2	–
Josua. Oratorium. Musik von G. F. Händel	2	–
Israel in Egypten. Oratorium. Musik von G. F. Händel.	2	–
Judas Maccabäus. Oratorium. Musik von G. F. Händel.	2	–
Missa (lateinisch und deutsch)	1	–
Oedipus in Kolonos. Tragödie. Musik von F. Mendelssohn Bartholdy	2	–
Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Musik von Seb. Bach	2	–
Passionsmusik nach dem Evangelisten St. Johannes. Musik von Seb. Bach	2	–
Requiem. (Deutsch und lateinisch.)	1	–
Samson. Oratorium. Musik von G. F. Händel	2	–
Saul. Oratorium. Musik von G. F. Händel.	2	–

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. Februar 1865. **Nr. 5.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Musikalische Biographien. Musik für Chor und Orchester). — Berichte aus Coblenz (Schluss) und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

Joh. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine Werke. Dargestellt von H. M. Schletterer. Band I. Reichardt der Musiker. Augsburg, Schlosser. 1865. 8. 662 Seiten.

* Man muss in der musikalischen Literatur durchaus unterscheiden zwischen wirklichen Künstlerbiographien und Lebensbeschreibungen. Die erste Gattung beschäftigt sich vorzugsweise mit dem Künstler als solchem. Der Biograph wird sich Musiker auswählen, deren Kunstwerke oder Kunstleistungen von nachhaltigem Einfluss auf die Entwicklung gewesen sind, deren Werke in der Geschichte der Musik bleibenden Werth und Bedeutung haben und somit fortwährend Gegenstand der Bewunderung und des Studiums bleiben müssen. Er wird daher den betreffenden Künstler, namentlich seine Stellung zum grossen Ganzen, scharf in's Auge zu fassen, seine Wirksamkeit in ihrer ganzen Ausdehnung und auch in ihren Grenzen zu beleuchten haben. Es versteht sich von selbst, dass es zu solch einer Arbeit des vollsten Kunstverständnisses, der umfassendsten Kenntnisse und specieller Begabung bedarf.

Anders die blosse Lebensbeschreibung. Dieselbe will nur den Menschen und seine Erlebnisse schildern; sie setzt voraus, dass das Publicum, das den Künstler in seinen Werken kennt und liebt, auch an seinem Leben Antheil nimmt und von den äussern günstigen oder ungünstigen Verhältnissen Kunde haben möchte, vermittelst oder trotz welcher es ihm gelang, zu so allgemeiner Bedeutung sich emporzuschwingen. Hierzu bedarf es keiner speciellen Kenntnisse von der Kunst; fleissige Forschung, gewissenhaftes Aufsuchen aller Quellen und allgemeine schriftstellerische Gewandtheit reichen aus, um das von einem Theil des Publicums Gewünschte herzustellen. Bleibt ein solches Buch frei von romanhafter, also unwahrer Ausschmückung, so kann es unter Umständen immerhin verdienstlich und für den eigentlichen Künstlerbiographen gutes und brauchbares Material werden.

Es ist aber klar, dass für die Kunst selbst, also auch für den Künstler und Kunstfreund, nur die erste Gattung entschiedenen Werth hat.*) Denn erst hier tritt die eigentliche und äusserst schwierige Aufgabe hervor, den verwirrten Knäuel der Kunstansichten wenigstens nach irgend einer Seite mit Erfolg zu lösen, und in die Kunst-Geschichte Klarheit zu bringen. Wer zu solcher Arbeit das nöthige Zeug nicht hat, der thut gut, sich auf die einfache Lebensbeschreibung zu beschränken; am wenigsten wird es ihm zustehen, sich mit oberflächlicher Kritik in die künstlerischen Fragen zu drängen, oder gar mit vornehmem Achselzucken auf die Arbeit der analysirenden Kritik herabzusehen, als sei deren Vornehmen ein unlösbares Problem, eine Chimäre. Ein solches Ignoriren oder Perhorresciren jeden Kunststandpunktes, jeder philosophischen Kunstanschauung, beweist nur, dass der Verfasser sich selbst keine solchen gebildet hat; dass er verleugnet und verneint, was er selbst nicht sieht und nicht besitzt.

Aus dem oben Gesagten erhellt, dass gute Künstlerbiographien (vollkommene wollen wir gar nicht sagen) ziemlich selten sind, vielleicht eben so selten, als wirklich grosse Kunstmeister; aber sie sind es auch allein, die wirklichen Nutzen stiften und daher von unserer Seite volles uneingeschränktes Lob finden dürfen. Nur wer aus der Confusion heraushilft, begeht eine »rettende That«, fördert die Kunst und das Publicum.

Ob oder inwiefern das vorliegende Buch Schletterer's über Reichardt zu diesen gerechnet werden kann, wird dem Leser aus folgender gedrängten Uebersicht des Inhalts klar werden, und wenn er wenigstens einige der seiner Zeit am meisten gerühmten Werke Reichardt's kennt.

Schletterer bezeichnet den vorliegenden ersten Band mit: »Reichardt, der Musiker«. Wir finden das nicht consequent, denn in diesem ersten Bande ist eine grosse Anzahl von Seiten mit Reichardt's Autobiographie und sonstiger Lebensbeschreibung, dann mit Briefen desselben, Aeusserungen über seinen Charakter, allgemeinen Bemerkungen über Künstlerloos und Kunstverhältnisse ausgefüllt. Ungefähr die ersten 200 Seiten enthalten nichts Anderes. Dann folgen (S. 206) einige ganz kurze Bemerkungen über die Geschichte des Liedes vor Reichardt, etwas längere über seine ersten Instrumental-Werke und Seite 221 finden wir uns ohne jegliche logische und Ueberblick gebende Abtheilung wieder auf erzählendem Boden, indem wir an der Hand von »Briefen« zum Theil in Reichardt's Reisen, zum Theil in seine Ansichten über die Oper seiner Zeit und dergleichen eingeführt werden. Mit Seite 252 schliesst das erste Buch (1752—1775) und von einem Eingehen auf den schaffenden Musiker ist noch keine Rede gewesen.

Das zweite Buch (1776—1794) beginnt abermals mit der zum Theil bereits in Zeitungen gedruckten, zum Theil

*) Vergl. die Recension über »C. M. v. Weber, ein Lebensbild« in Nr. 17 des vor. Jahrgs.

Digitized by Google

noch ungedruckten Autobiographie (öfters wunderlich vermengt mit erzählenden Partien Schletterer's, so dass man Mühe hat zu unterscheiden, was zu dem Einen und was zum Andern gehört), und das geht fort bis Seite 377, worauf ein Verzeichniss der bis zu dem gegebenen Zeitpunkte componirten Stücke Reichardt's folgt. Der Verfasser knüpft an dieselben nur sehr allgemein charakterisirende kurze Bemerkungen und überlässt es dem Leser vollständig, ob er dieselben auf Treu und Glauben als begründet annehmen will. Seite 396 scheint der Verfasser einen Anlauf zu eingehenderer Darstellung zu machen. Aber wir finden uns hier zu der Bemerkung veranlasst, dass die Mühe, die sich der Verfasser giebt, bei Jenen, für die das Buch geschrieben ist, ziemlich wenig Erfolg haben wird. Entweder musste der Verfasser mit seiner Analyse viel gründlicher musikalisch zu Werke gehen, namentlich Notenbeispiele, Musikbeilagen u. s. w. geben, *) oder er musste des Componisten Werke Anfangs nicht als höchst bedeutende hinstellen, ihn nur als das behandeln, was er wirklich ist, als ein Talent zweiten Ranges, als ein verbindendes, unselbständiges Glied in der geschichtlichen Entwicklung.

Seite 408 kommt Schletterer »zu einem sehr wichtigen Theile der Reichardt'schen Schöpfungen: zu seinen Liedercompositionen«. Hier finden wir uns endlich auf ästhetisch-historisch-kritischem Gebiete und wir folgen mit der grössten Spannung den Auseinandersetzungen des Verfassers, die aber deshalb resultatlos bleiben müssen, weil der Verfasser die wichtigsten Gesichtspunkte übergeht. Schon Seite 424 springt er, mehr nach irgendwie gewählter Eintheilung seines Materials als logisch vorgehend, zu den schriftstellerischen Arbeiten Reichardt's über, theilt Vieles davon wörtlich mit, schildert die Folgen und Conflicte, in welche Reichardt durch seine literarische Thätigkeit geräth u. s. w. — Seite 452 folgt die Fortsetzung der Erzählung allgemeiner Verhältnisse, und zwar der durch den Tod König Friedrich's II. in Berlin herbeigeführten. Wir erfahren von der Wirksamkeit, die sich Reichardt an dem Hofe des neuen Königs bot, und die hauptsächlich in Composition verschiedener grösserer Werke, worunter auch Opern, bestand, ohne dass darüber speciell Musikalisches mitgetheilt würde, und von Seite 478 an sind wir genöthigt, den Musiker auf seiner Reise nach Italien zu begleiten und seine von dort geschriebenen Briefe zu lesen, oder, da man sie wohl schon früher gelesen hatte, zu überschlagen, bis wir Seite 487 wieder nach Berlin und zu den dortigen Opernverhältnissen versetzt werden und abermals Einiges von neuen Opern erfahren. Nach Erzählung der Zwischenvorgänge finden wir Reichardt Seite 525 auf seinem Landhause in Giebichenstein, wohin er sich aus dem Strome der grossen Welt zurückgezogen hatte. Dann folgt Einiges über Reichardt's Verhältniss zu Goethe und zwölf Briefe des Letzteren an ihn, die bereits öffentlich mitgetheilt sind und hier fast 9 Seiten einnehmen. — Endlich Seite 539, also schon ziemlich nahe am Ende des Buches, kommt der Verfasser wieder auf die Werke Reichardt's zu sprechen und zwar auf jene, deren Entstehung in die Jahre 1786—1794 fällt, »und von denen viele zu seinen bedeutendsten zählen«. Nachdem er einen kleinen Aufsatz von Marx über die Bedeutung Reichardt's als Tonsetzer abgedruckt, bringt er ein Verzeichniss jener Werke, in Klassen abgetheilt: 1) Instrumentalwerke, 2) Compositionen für die Kirche und den Concertsaal (wobei eine lange Recension des »Morgengesanges« aus der Berliner Allg. Mus. Ztg. abgedruckt wird), 3) Werke für die Bühne (4 Opern), dann verschiedene andere, mit für ein Buch viel zu wenig gründlichen, der wissenschaftlichen Analyse *) gänzlich entbehrenden Urtheilen über dieselben, — bis Seite 628; dann noch einige specielle Bemerkungen über Reichardt's Lieder, Seite 634 ein »Blick auf die schriftstellerische Thätigkeit Reichardt's während der letzten sechs Jahre«, und S. 641 der Schluss des Buches.

Man wird nach dieser Exposition nicht sagen können, dass der Verfasser sich vorwiegend oder eingehend mit den Werken Reichardt's abgiebt. Die Lebensbeschreibung, die Schilderung öffentlicher Zustände überwiegt bedeutend. Sehen wir nun näher zu, ob sich der Verfasser selbst hinlänglich klar geworden ist über die historische Stellung Reichardt's, über dessen Verhältniss zum Ganzen der Kunst und zu den grossen Meistern, ob er Reichardt auch zu diesen gezählt wissen will und wodurch er das zu beweisen sucht. Wir brauchen hier fast blos wörtlich zu citiren, was Schletterer an verschiedenen Orten seines Buches sagt.

In der Vorrede gesteht Schletterer, der Name Reichardt's sei »ein fast verschollener«; es sei auch ganz etwas Anderes, über ihn, als über Händel, Gluck, Mozart oder Beethoven zu schreiben. Für Reichardt »muss erst Schritt für Schritt das Terrain wiedergewonnen werden«. Der Verfasser will sich während seiner Arbeit immer mehr zu dem edlen und vortrefflichen Charakter Reichardt's hingezogen gefühlt, mehr und mehr seine Bedeutung als schöpferischer Geist und als Lehrer seines Volks bewundern gelernt« haben. Das klingt sehr entschieden, und, etwas ungläubig zwar, sehen wir doch dem Nachweis entgegen, ob Reichardt etwa in ähnlicher Weise verkannt sei, wie S. Bach es war, der sogar mehr als 100 Jahre brauchte, um allgemeiner verstanden und gewürdigt zu werden; Reichardt muss doch ein sehr bedeutender Componist gewesen sein, wenn der Verfasser ihm so grosse Worte widmet; und wenn er eine Generation von 50 Jahren höchst undankbar schilt, weil sie ihn so »schmählich verkennen« konnte. Für alles das musste der Verfasser schlagende und überzeugende Beweise beibringen, er musste selbst darüber vollkommen im Klaren sein, ja selbst als Enthusiast sich vernehmen lassen, wenn er Andere überzeugen wollte. Betrachten wir nun folgende in dem Buch vorkommende Sätze:

(Seite 8.) »Er hat sich mit Glück in allen Formen und auf allen Gebieten des Tonsatzes versucht und als Operncomponist Ausgezeichnetes geleistet, als Liedersänger und Componist deutscher Singspiele aber ist er nur von Wenigen übertroffen worden.«

(Seite 12.) »Am hervorragendsten und bis zur Stunde unerreicht und unübertroffen (!) ist unser Meister in der Composition des einfachen deutschen Liedes.«

(Seite 207.) »Reichardt verwendet offenbar nicht die nöthige Aufmerksamkeit auf das Accompagnement seiner Lieder; so reich und mannigfaltig er seine Melodien auch zu bilden weiss, so arm und einförmig sind die Begleitungen derselben.«

(Seite 632.) »Viele der Reichardt'schen Lieder sind uns auch aus dem Grunde entrückt worden, weil es uns heute eben unmöglich ist, auf eine einfache Melodie 10, 20 oder mehr Strophen zu singen, mag auch die Weise noch so schön, gelungen und ansprechend sein. Die meisten Gedichte aber jener Zeit haben das Eigenthümliche, dass man ohne ihren ganzen Sinn zu zerstören, nicht wohl an ihnen kürzen kann. Man wird also immer besser thun, solche Poesien zu lesen, als zu singen.«

(Seite 15.) »In Reichardt erreicht diese Hiller'sche Schule (der Gesangscomposition) den Gipfelpunkt.«

(Seite 9.) »Aber es ist eigenthümlich bei ihm, dass er in seinen grösseren Schöpfungen nie sich vollständig von den Banden der Schule frei zu machen vermag . . . Er ist vor Allem nie vollkommen Herr der polyphonen Schreibweise geworden . . . Indem wir bei ihm auf

*) Das ganze Buch enthält kein einziges Notenbeispiel.

*) Vergl. Jahrgang I d. Bl. Seite 25 ff. »Ueber Untersuchung und Recension musikalischer Kunstwerke«.

Digitized by Google

der einen Seite einen gewissen Mangel und eine unleugbare Schwerfälligkeit in der Bewegung der Stimmen tadeln müssen, berührt uns hinwieder anderseits das sichtliche Bestreben nach Effect und grossen Wirkungen unangenehm.« (Dieser Satz bezieht sich hauptsächlich auf Reichardt's Kirchenwerke.)

(Seite 390 und 391.) »Wir können nicht finden, dass Reichardt in dieser Composition (dem 64. Psalm, »der immerhin zu den bedeutenderen Compositionen unseres Meisters gehört«) sich Händel so sehr zum Vorbilde genommen hätte. Die Satzweise beider Meister ist himmelweit verschieden. So schön der erste Chor auch wirken mag, so leer erscheinen vielfach die andern . . . Wie die Texte, die Reichardt componirte, hinter den Bibelworten zurückbleiben, so bleiben auch seine Tonsätze hinter denen Bach's und Händel's zurück.«

(Seite 11.) »Beachtenswerther noch (!) als seine religiösen Tonschöpfungen erscheinen seine Werke für die grosse Oper. Sein Talent für das Pathetische ist unverkennbar.«

(Seite 558.) »Unter den wenigen deutschen Meistern, die auf Gluck's Seite standen, steht er obenan, ja er ist der einzige, der die Gluck'schen Errungenschaften auf dem Gebiet der Operncomposition selbständig auf sich wirken liess und durch seine Werke zu reproduciren strebte.«

(Seite 559.) »So steht Reichardt zwischen Graun und Hasse einerseits und Gluck und Mozart andererseits.«

(Seite 378.) »Reichardt, bei all' seiner Kenntniss und Einsicht in das Wesen jeder Compositionsgattung, steht als Orchestercomponist hinter den besseren seiner Zeitgenossen offenbar zurück.«

Wenn der Leser obige Sätze gelesen und verglichen hat, dann aber etwa Consequenz und Schärfe des Urtheils bei unserem Autor vermissen sollte, so würden wir ihn kaum des Irrthums überführen können. Es geht durch das ganze, sonst von der besten Absicht dictirte und mit wahrem Feuereifer geschriebene Buch eine Unklarheit über das Verhältniss Reichardt's zur Gesammtkunst, über seine Einwirkung auf ihre Entwicklung und über die Art seines Talents, die alle obigen Widersprüche herbeiführen musste. Wir glauben, dass der Verfasser zu seiner Arbeit nicht genügend vorbereitet war, namentlich in Bezug auf das Ganze der Reichardt'schen Schöpfungen nicht kritisch genug zu Werke ging. Die Bedeutung als schaffender Künstler, die er dem Musiker beilegt, ist von Anfang herein zu hoch hingestellt — im Verlauf des Buches muss Schletterer selbst so viel davon preisgeben, dass der Zweck des Buches kaum als erfüllt zu betrachten sein wird.

Halten wir uns blos an diejenige Bedeutung, welche er dem Componisten als Lied-Meister beilegt, sehen wir ab von Allem, was derselbe sonst geschrieben und dessen Bedeutung mit einigen Ausnahmen selbst von unserem Biographen nicht als sonderlich gross bezeichnet wird, so muss es höchlich frappiren, dass Reichardt, der Mozart, Haydn, und selbst Beethoven und Weber noch zu Zeitgenossen hatte, als unübertroffen und unerreicht hingestellt wird. Sollte unser Verfasser wirklich Reichardt's Lieder über die der genannten Zeitgenossen stellen? Indem wir uns diese Frage zu beantworten versuchen und in dem Buche blättern, um Belege zu finden, bemerken wir, dass der Verfasser es vollkommen vermeidet, in eine Parallele einzugehen, die doch hier entschieden gefordert gewesen wäre. Ueber die neuere Entwicklung des Liedes weiss er aber fast nur Ablehnendes zu sagen und seine Erwähnung der nach Reichardt gefolgten Lieder-Componisten klingt sehr frostig. In der Darlegung der wirklichen oder eingebildeten Fehler des modernen Liedes geht er so heftig und dabei so wenig eingehend zu Werke, dass man wohl merkt, wie er selbst noch nicht über die Sache fertig geworden ist und die Standpunkte der Kunst und des grossen Publicums fortwährend verwechselt. Er übersieht, dass die Kunst sich selbständig entwickelt und vorerst wenig nach dem Publicum fragt, dem der Sinn und das richtige Verständniss für diese Entwicklung immer erst später aufgeht. Es ist gewiss etwas Wahres daran, dass die Mehrzahl der heutigen Lieder wenig sangbar sind und oft den Anschein von Clavierstücken mit begleitender Singstimme haben. Darf man aber deshalb die ganze Entwicklung negiren, die das Lied nun einmal durch hervorragende eigens dazu organisirte Naturen gewonnen hat? Schletterer gesteht selbst zu, dass das Accompagnement der Reichardt'schen Lieder dürftig, dass es heute unmöglich ist, 10—20 Strophen auf eine Melodie zu singen; und doch soll das Reichardt'sche Lied unübertroffen und unübertrefflich sein, doch glaubt der Verfasser, dass es möglich sein werde, für Reichardt Schritt für Schritt das Terrain wieder zu gewinnen? Und mit welchem Rechte beurtheilt man den jeweiligen Stand der Kunst nach der Masse des zur Zeit Geschaffenen? Ist es nicht selbstverständlich, dass das wirklich Bedeutende die Minderzahl bildet — bleibt der Fortschritt der Kunst auf einem bestimmten Gebiete nicht trotz allem Verfehlten und Schwachen ein unläugbares Factum?

Wir haben hiermit die schwache Seite des Buches blossgelegt und mussten das, weil wir nur wirklich klärende Schriften über die Künstler und über ihre Stellung zum Ganzen für wahrhaft nützlich und empfehlenswerth halten. Im Einzelnen enthält das Buch manche treffende gutgemeinte Bemerkung und auch manches schätzenswerthe Material für eine Geschichte der Zeit Reichardt's.

Am Schluss des Buches verspricht der Verfasser in etwas unbestimmter Weise einen zweiten Band (es ist nicht gesagt, dass das der letzte sein werde), den er den literarischen nennen will, da darin die schriftstellerischen Leistungen Reichardt's, die hauptsächlich in die Jahre nach 1794 fallen, behandelt werden sollen. Wir bedauern, dass heut zu Tage immer mehr die Gewohnheit einreisst, erste Bände von Werken herauszugeben, bevor die folgenden wenigstens vorbereitet sind und bevor der Verfasser Genaueres über Umfang des Ganzen und Erscheinungsfrist mitzutheilen im Stande ist.

Musik für Chor und Orchester.

Georg Vierling. »Hero und Leander«, (Cantate) für Chor, Solostimmen und Orchester.*) Op. 30. Berlin, T. Trautwein (M. Bahn). Partitur 6 Thlr. 22½ Sgr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 10 Sgr.

Es liegt uns in dem neuesten Werke des durch zahlreiche Gesangcompositionen ernsten und heitern Inhalts rühmlichst bekannten Verfassers eine jener noch immer ziemlich seltenen Cantaten vor, die unsern Gesangvereinen einen weltlichen Stoff in würdiger, künstlerischer Weise zuführen. Ueber letztere Eigenschaft kann kaum Jemand zweifelhaft sein, der auch nur einen flüchtigen Blick in die Partitur wirft, auf die kunstvolle Arbeit in den Chören, den ernsten, sinnigen Zug in den Melodien und Harmonien. Vierling hat für die Ausführung seines Werkes nicht auf Sänger gerechnet, die im Gegensatz zu den Vereinen älteren Stils Bach, Händel, Haydn, Mozart zu den Todten werfen und in mühelosem Genuss den leichten Schaum der Gegenwart abschlürfen möchten, sondern auf solche, die an Ernstes gewöhnt, auch dem Weltlichen sein Recht nicht vorzuenthalten gewillt sind, wenn es in der Darstellung

*) Das obige Werk hat nach seiner ersten Berliner Aufführung von unserm dortigen Correspondenten keine besonders günstige Besprechung erfahren (siehe Jahrg. II Nr. 2). Die Gerechtigkeit fordert, dass wir auch einer andern, günstigern Stimme Raum geben. Doch behalten wir uns vor, sobald wir das Werk genau kennen, noch unsere eigene Meinung über dasselbe auszusprechen. D. Red.

Digitized by Google

der tieferen, gehaltreicheren Schöpfungen vergangener Zeit sich harmonisch anschliesst. Das Werk dauert etwa eine Stunde; es verlangt von den Chören Vertrautheit mit dem polyphonen Stil, rhythmische Sicherheit, Lebendigkeit und Leichtigkeit im Vortrag, letztere namentlich darum, damit auch das Schwierigere nicht schwer klinge; es verlangt eine Sopranistin, die eine grosse Stimme und eine edle Art des Ausdrucks besitzt, einen Tenor von männlicher Kraft; auch das Orchester endlich muss hinreichend geübt sein, weil die Aufgaben, die ihm zugemuthet werden, nicht zu den leichtesten gehören.

Der Stoff ist in der Weise bearbeitet, dass nur die Geschichte der letzten unheilvollen Nacht dem Zuhörer vorgeführt wird. Chöre von Nereiden und Tritonen sind an der Küste von Abydos versammelt, anfangs zu ernster Abendandacht, dann zu muthwilligem Spiel; endlich aber stellt sich heraus, dass am meisten doch die Theilnahme an dem muthigen Jüngling, der allabendlich zu seiner Geliebten über das Meer schwimmt, sie an jener Stelle zusammengeführt hat. Leander erscheint am Ufer, spricht in einer Arie die Gluth seiner Leidenschaft aus und stürzt sich in die Fluth, ihn selbst vernehmen wir im Lauf des Folgenden nicht mehr. Die Geister der Wasserwelt begleiten, umkreisen ihn und sprechen in einem längeren Chorgesang die Zauber und Wonnen des Elements aus, das ihnen Wohnung und Heimath ist. Der erste Theil der Cantate ist damit geschlossen. Der zweite führt uns an das entgegengesetzte Ufer, wo Hero ihren Geliebten erwartet. Die ersten Vorboten des Sturmes zeigen sich. Mit den bangen Befürchtungen Hero's mischen sich die Gebete der Meeresgeister, die zu den Olympischen um Schutz für das treue, kühne Paar flehen. Doch die Wuth der Elemente ist in stetem Wachsen; noch kämpft Leander gegen Fluth und Brandung; vergebens rufen Hero und die theilnehmenden Geister um Erbarmen; der Muthige sinkt hinab und ihm nach stürzt Hero sich in die Fluth. Der Sturm verhallt; die Geister aber, die sich vor seiner Wuth ebenfalls in die Tiefe des Meeres geflüchtet, steigen wieder herauf und nehmen die Leichen in Empfang, um sie unter süssen Trauergesängen in stiller Meeresgrotte zu bestatten.

Hinreichend belebt ist der Stoff für die Zeitdauer, die er einnimmt; er hat eine feste Gliederung in Anfang, Mitte und Schluss, und eine wirkungsvolle Steigerung; mannigfaltige Contraste werden durch die Chöre hineingebracht. Nach herkömmlichen Begriffen könnte man bedauernswerth finden, dass die Liebenden keine Gelegenheit haben, zusammenzukommen und in einem Duett ihre Gefühle auszusprechen; jeder Stoff hat indess seine eigenthümlichen Schranken, die sich nicht ohne Weiteres beseitigen lassen. Leicht lässt sich erkennen, dass eben diese Eigenthümlichkeit es ist, die ihn cantatenhaft macht; die beiden Hauptpersonen treten nur als einzelne plastische Gestalten in ihrem lyrischen Empfinden hervor; zu einem Gesammtbild können sie nur dadurch vereinigt werden, dass das allgemeine Element, das sie zusammenbringt, das Meer, personificirt wird; dadurch sind wir aber auf epischen, cantatenhaften Boden versetzt. Die Wahl des Stoffs halten wir somit für einen glücklichen Griff; denn dass er im Allgemeinen musikalisch ist, liegt in der Natur der Empfindung, die er zum Gegenstande hat; und dass er sich für den Concertsaal, nicht für die Bühne eignet, folgt aus dem eben Entwickelten.

Die Auffassung des Textes durch den Componisten ist eine ernste, grosssinnige, und damit sind wir im Princip vollkommen einverstanden. Schwellende Sinnlichkeit im Gefühl des Liebesglückes, heitere Zuversicht seitens der Liebenden und des zuschauenden Chors, die den Untergang nur als ein zufälliges, äusseres Unglück erscheinen lassen würde, das ein idyllisches Stillleben zerstört, gehören hier nicht hinein. Eine Liebe, die in der Weise vor der Abneigung der Familie sich verbergen muss, dass der Liebende genöthigt ist, allnächtlich zu seiner Braut über den Hellespont zu schwimmen (Lord Byron brauchte, als er den Versuch 1810 wiederholte, eine Stunde und zehn Minuten dazu), setzt grosse, kühne Naturen voraus. Man könnte uns an Romeo und Julie, die moderne Gestaltung des Hero-Stoffes, erinnern und auf Shakespeare verweisen, der seiner Julie den vollen Reiz blühender Sinnlichkeit zu geben wusste; aber was die Energie des Trotzes betrifft, so scheint uns der Hero-Stoff doch noch etwas grossartigere Dimensionen zu haben, als der von Romeo und Julie, der in der That nur durch ein zufälliges Unglück tragisch endet. Wir meinen also, dass Vierling sich nicht für seine Hero, die den Leander erwartet, ähnliche Scenen aus Romeo und Julie, für seine Hero überhaupt nicht den Charakter der Julie zum Muster nehmen konnte; denn der ganze Schauplatz, auf dem Hero und Leander spielt, lässt uns in eine Welt blicken, in der die Kraft, das heisst aber das Geistige, vor dem Sinnlichen vorwaltete, wie denn überhaupt der gesammten Kunst des Alterthums das scharf Begrenzte der Zeichnung, nicht die blühende Pracht der Farbe eigen ist. Insofern hat Vierling nur das mit Consequenz durchgeführt, was der einmal erwählte Gegenstand erheischte, — im Grossen und Ganzen wenigstens, denn Einzelnes, das uns zu abstract gehalten scheint, werden wir später selber erwähnen. Eher wäre es vielleicht möglich gewesen, den Chören der Nereiden und Tritonen etwas mehr sinnliche Anmuth, heitere Spielseligkeit zu geben; auf der Höhe des Kampfes müssen freilich auch sie Theil nehmen an dem Ernst der Gefahr; aber vorher hätte der Componist jene über die Widersprüche der Welt erhabene Heiterkeit noch schärfer hervorheben können, die wir so gern den geistigen Wesen, mit denen unsere Phantasie Himmel und Erde bevölkert, beilegen. In den Schlusschören tritt dieser Zug noch am meisten hervor, das Gefühl des Schmerzes süss verklärend.

Der das Werk beginnende Chor ist breit angelegt. Zuerst sind die Nereiden allein auf dem Schauplatz. Die Melancholie des Sonnenuntergangs breitet sich über die Harmonisirung der zu Grunde liegenden A moll-Tonart aus, in den lang dauernden Accorden, in der vorwiegenden Neigung nach der Seite der Unterdominante hin. Wogende, anmuthige, aber doch ebenfalls träumerisch-ernste Violin-Figuren beleben das Bild; die Chorstimmen bewegen sich mit Grazie und in kunstvollen Verschlingungen. Ein kleiner Mittelsatz in F-dur lehnt sich durch Beibehaltung der erwähnten Violin-Figur an den Hauptsatz an; er wirkt erfrischend durch einen gewissen festlichen Aufschwung, in den sich Töne tieferen Gefühls mischen. Dann kehrt der Hauptsatz wieder, wendet sich aber schnell nach A-dur, so das Auftreten der kräftig übermüthigen Tritonen vorbereitend. Verweilen wir noch einen Augenblick bei dem eben zergliederten ersten Abschnitt der Cantate. Vorherrschend ist der Eindruck des Ernsten, ja es ist fast ein Zug religiöser Andacht darin. Wir wissen nicht, ob der Componist dabei — die meisten Neueren würden es wahrscheinlich anders gemacht haben, leichtfertiger, anmuthiger, sinnlicher — die Absicht hatte, die mythologischen Gestalten des Alterthums durch eine grössere Strenge der Zeichnung von den Gebilden der modernen romantischen Phantasie zu unterscheiden, oder ob er mit Rücksicht auf den tragischen Gehalt des besondern Stoffs so verfuhr —

Digitized by Google

genug, schon die ersten drei Seiten des Clavierauszugs sind für den Geist, in dem das Ganze ausgeführt ist, charakteristisch. Die Tritonen treten als kräftige, derbe Gestalten auf; ihrer Zudringlichkeit wehren sich zuerst die Nereiden, sind aber schliesslich keine Spielverderberinnen und vereinen sich mit ihnen zu einem vierstimmigen Chorsatz »so lasset uns kosen und necken«, der lebendig und anregend geschrieben ist, ebenfalls aber das Streben des Componisten verräth, statt süsslicher Tändeleien etwas Kräftigeres zu geben. Leander tritt auf. Die Arie, die ihm zugetheilt ist, ist voller Adel, Schwung und Grösse; das zweite Thema drückt im Gegensatz zu dem ersten heroischen die Innigkeit seiner Liebe aus; es sind somit alle wesentlichen Elemente des Ausdrucks vorhanden. Dennoch ist diese Nummer (obschon gegenwärtig abgerundeter und reicher, als in ihrer ursprünglichen Gestalt bei der ersten Berliner Aufführung) diejenige des ganzen Werkes, die uns am wenigsten befriedigt. Erstens erscheint uns die musikalische Form, obschon innerlich vorhanden, zu sehr durch die dramatische Lebendigkeit des Ausdrucks verhüllt; sodann hat das zweite, gefühlvolle Thema doch etwas zu Förmliches; durch eine gewisse edle Zartheit der Empfindung bricht nicht die wühlende Gluth der Leidenschaft durch. Man würde diesem Leander eher glauben; dass er aus Trotz gegen den Willen des Vaters, aus Freiheitsdurst um diejenige sich bewirbt, die ihm versagt ist, als dass er aus nicht zu überwältigender Liebe zu ihr sich in den Kampf gegen Götter und Menschen begiebt. Leander stürzt sich in das Meer. Wir übergehen ein paar kurze Uebergangssätze und wenden uns zu dem grossen, den ersten Theil der Cantate schliessenden Chor »Wonnevolle Wasserwelt«, den wir als einen der kunstvollsten und anmuthigsten des Werkes zu bezeichnen haben. Er ist gewissermaassen strophisch angelegt, in der Weise, dass jede Strophe wiederum in zwei Glieder ($^6/_8$- und $^9/_8$-Takt) zerfällt, dieses Ganze aber sich mit kleinen Aenderungen in der Modulation dreimal wiederholt und schliesslich in einer breiten, auf dem ersten Thema beruhenden Coda endigt. Die Melodie ist schwellend und süss, nicht blos im Sopran, sondern in allen Stimmen; besonders ragt der zweite Abschnitt ($^6/_8$-Takt) durch feine, sinnige Züge in der Harmonie und der polyphonen Bewegung der Stimmen hervor. Die Coda ist glänzend und festlich; das Orchester unterstützt durch kräuselnde Arabesken in sinngemässer Weise den Gesang der Stimmen. Es ist dieser Chor derjenige des Werkes (von den Schlusschören abgesehen, die aber doch wieder einen andern Charakter haben), der am meisten den Eindruck einer gefälligen Anmuth, eines in sich befriedigten Tonspiels macht; dennoch finden sich auch hier Züge, welche deutlich zeigen, dass der Componist sich bei dem sinnlich Schönen nicht beruhigt, sondern dass es ihn tiefer treibt, in die innere Welt des menschlichen Gemüths hinein, das auch im höchsten Glück nie ganz von der unruhigen Sehnsucht nach etwas Höherem lassen kann.

Ein längeres Vorspiel *(Andante molto sostenuto)*, reich an schmerzlichen Vorhalten und Septimenaccorden, führt zu der ersten aus einem Andante- und einem Allegro-Satz bestehenden Arie Hero's. Das Andante beruht auf einer breit ausgesponnenen Cantilene, deren Anfangsmotiv sich nach längerer Unterbrechung durch einen freier gehaltenen Mittelsatz am Schluss wiederholt. Jene Cantilene ist eine ächte Gesangsmelodie, ein freier, innerlich abgerundeter Erguss tiefsten Gefühls, langathmig und in melodisch-harmonischem, nicht in instrumentalartig thematischem Zusammenhang sich aufbauend. Hero erscheint darin als eine tiefsinnig ernste Gestalt, von plastischer Grösse und Erhabenheit. Die Instrumentation ist weich und schwellend; vorherrschend aber bleibt doch der Eindruck einer innern, geistigen Empfindung. *) Nicht ganz so glücklich scheint uns das Allegro erfunden. Das Hauptthema desselben ist zwar feurig und kühn, aber von nicht sonderlich individuellem Gepräge; ausdrucksvolle und eigenthümliche harmonische Wendungen finden sich in der Verarbeitung desselben, doch daneben auch manches Gewaltsame, was wir an dieser Stelle der Cantate für die Schilderung des Charakters der Heldin noch zu früh finden. Sturm und Gewitter erheben sich. Wir übergehen einige kürzere Chorsätze und Recitative, in denen sich die Theilnahme der Meeresgeister, die wachsende Unruhe Hero's wirksam ausspricht, und wenden uns zu dem bedeutsameren Chor: »Sei freundlicher, Helfer uns, Poseidon!« Er ist nicht lang ausgedehnt, eben so wenig von kunstvoller Form, da vielmehr das Liedartige vorherrscht, aber durch die Innigkeit der Melodie und Harmonie, durch die feierliche Bewegtheit des Rhythmus, der eben so treffend die Unruhe und Gefahr der Situation als die ernste Sammlung einer zu den Göttern betenden Menge ausdrückt, von grosser Schönheit. Als eine hervorragende Nummer bezeichnen wir ferner eine Arie Hero's mit Chor. Sie beruht auf zwei Themen, von denen wir dem zweiten, übrigens warm und innig empfundenen, mehr formelle Haltung wünschen würden; das erste scheint uns dagegen trefflich erfunden und entwickelt; es ist fest begrenzt, von leidenschaftlichem und doch zartem, weiblichen Ausdruck und in hohem Grade gesangvoll. Zu diesen Themen der Solostimme hat der Chor andere Motive, die einen höchst lebendigen Gegensatz dazu bilden. In dieser Arie und dem nachfolgenden Recitativ vollzieht sich das Schicksal der Liebenden, und es schliesst sich nun der Epilog an, aus zwei Chorsätzen und einem Duett für Sopran und Alt bestehend. Wir haben schon oben erwähnt, dass diese Sätze etwas mild Beruhigendes haben. Aus den gefühlvollen Motiven, die zuerst liedartig aufgestellt werden, entwickelt sich in dem Schlusschor eine Polyphonie von eben so kunstvoller Gestaltung, als inniger Wärme; und auch diese zuletzt noch sich erhebende Bewegung der Gedanken findet in den Schlusstakten zu den Worten »und feierlich schweigend umher ruht still das unendliche Meer« einen bedeutsamen, tief ergreifenden Abschluss.

Fassen wir noch einmal unsere Meinung über Vierling's »Hero und Leander« kurz zusammen, so wollen wir zwar

*) Ein Berliner Recensent hatte in den Anfangsnoten des Themas:

Anklänge an die Pagenarie aus den Hugenotten gefunden. Wir erwähnen dies, um eine allgemeine Bemerkung daran zu knüpfen. Der weitere Verlauf der Melodie, ausserdem Tempo und Begleitung sind so verschieden, dass von einer Reminiscenz verwerflicher Art nicht wohl die Rede sein kann. Wenigstens wollten wir dann aus classischen Werken eine grosse Anzahl von Melodien zusammenstellen, deren Anfangsnoten ebenfalls in ganz derselben Weise gleichlautend sind. Darin kann kein Vernünftiger die Originalität suchen, indem alle guten musikalischen Gestaltungen durch gewisse Grundgesetze über Tonverbindungen und Tonfolgen mit einander zusammenhängen. Die weitere Fortführung und die Begleitung entscheiden darüber, was an irgend einer einzelnen Melodie eigenthümlich ist. Bei solchen Ansichten über Originalität der Erfindung, wie sie sich in der oben erwähnten Recension aussprechen, kommt man, um nur ja keinen Anklang an Bekanntes zu haben, schliesslich zur Caricatur und Grimasse. Uns gilt aber die Schönheit und die Wahrheit des Ausdruckes höher, als der eitle Triumph, etwas geschrieben zu haben, was gar keine Aehnlichkeit mehr mit Früheren hat. Das ist Materialismus, nicht Idealismus. Denn der Geist besteht nicht in den Theilen, sondern in dem Ganzen.

Digitized by Google

mit denen nicht streiten, die einzelne Ausstellungen daran zu machen haben, glauben aber, dass es im Ganzen von einer so hohen, ernsten Richtung Zeugniss giebt und so vieles Bedeutsame in sich enthält, dass wir ihm die weiteste Verbreitung nicht nur wünschen dürfen, sondern auch erwarten können. Gustav Engel.

Berichte.

Coblenz. (Schluss.) Als Solisten traten hervor: Hr. Leop. Auer von Düsseldorf und Herr Richard Kugler von hier. Letzterer spielte ein Clavier-Concert Mozart's (Nr. 20 D-dur) mit durchgehend schönem künstlerischen Verständniss. Dieser bescheiden gehaltene Vortrag brachte die kindlich heitere und besonders im dritten Satze sonnig schöne Composition zu voller Geltung. Das Publicum von heute ist freilich ein brillantes, blendendes Spiel gewöhnt, das nur zu häufig von Charlatanerie nicht gar weit entfernt ist. »Keine Kunst, nur Geschwindigkeit!« — Herr L. Auer spielte das Violin-Concert Beethoven's. Wir lernten in ihm einen nach der technischen Seite höchst bedeutenden Künstler schätzen: Die schwierigsten Passagen und Griffe, chromatische Läufe, Staccato, Triller, Flageolet, Alles wurde leicht und anmuthig ausgeführt. Was zu erinnern wäre, könnte nur Auffassung und Vortrag betreffen, und da schien uns, dass für Herrn Auer das Denkende, Geistige der Kunst noch einer weitern Entwicklung fähig wäre. Wir meinen im Besondern, dass er in sein Adagio-Spiel noch mehr Ruhe, einen breiteren Strich, volleren, markigeren Ton zu bringen habe. Um die eingelegten Cadenzen »von der Composition des Herrn Auer« wollen wir nicht mit dem Componisten rechten; die erste, relativ bedeutendere, war wenigstens, zumal bei dem durchgängig mehrstimmigen Spiele, viel zu lang. Die folgenden Stücke waren gewöhnlichen Schlages, *mensa secunda*. Die Rêverie von Vieuxtemps giebt die weichen Phrasen, die man hundertmal gehört zu haben glaubt; das *Perpetuum mobile* von Paganini ist ein blendendes Bravourstück, als Composition höchst mittelmässig. Dieses tolle Abhetzen ein und derselben Figur wirkte schliesslich um so ermüdender, als eine so kläglich täppische, aus den seligen Variationenzeiten stammende Clavierbegleitung hinzukam. Für den Hervorruf dankte Herr Auer prompt mit einem aufs Flageolet bereiteten Variationenstücke.

Für Sologesang stellte uns Cöln Herrn Bergstein, einen Bekannten von früher, und Frl. Bähr, eine ganz frische Debütantin, deren Persönlichkeit und Stimme entschieden besser waren, als der Gesang. Diesem — sie sang die Concert-Arie von Mendelssohn und Lieder — fehlte zu eingreifender Wirkung ein notenfreierer Zug, inneres Leben, natürliche Wärme. Herrn Bergstein gelingt fast überall das Kräftige und Affectvolle, nicht so der sanftere, an Herz und Gemüth klingende Ausdruck. So trat auch in der Elias-Arie »Es ist genug«, das Allegro »Ich habe geeifert um den Herrn« glänzend heraus, wogegen der sehnende, elegische Ton der Hauptpartie mehr auf dem Cello, als in der Stimme durchklang.

Als relativ recht wohl gelungener Aufführungen im »Cäcilien-Verein« — Dilettanten-Orchesterverein unter v. Röder — erinnern wir uns u. A. der Amoll-Symphonie von Gade und der Ouvertüren zu »Don Carlos« von F. Ries und »Lodoiska« von Cherubini.

Leipzig. *S. B.* Montag den 23. Januar trafen zwei Darstellungen zusammen: Das Stadttheater brachte, zum ersten Mal seit der neuen Direction und mit Herrn Schild als zweites Debut (Tamino), die Zauberflöte — und Herr Satter gab ein zweites eigenes Concert, in welchem er u. A. ein Claviertrio und eine Sonate eigener Composition vorführte. Wir zogen es vor, die Zauberflöte zu hören.

Die Direction verdient allen Dank der Kunstfreunde, dass sie die Mozart'schen Opern ihrem Repertoire einverleibt (bis jetzt haben wir Don Juan, Figaro's Hochzeit und Zauberflöte; es fehlt nun noch hauptsächlich die Entführung aus dem Serail); in Berücksichtigung dieses Umstandes wollen wir ihr auch jene Thaten des Ungeschmacks verzeihen, die dem Publicum gefährlich werden müssten, hätte dasselbe nicht an den Mozart'schen Werken einen richtigen Maassstab zur Beurtheilung jeder Operncomposition. — Herr Schild, den wir an dem bezeichneten Abend zum ersten Mal auf den Bretern sahen (seinen Max waren wir leider zu hören verhindert, und eine Wiederholung des Freischütz fand seither nicht statt), hat uns im Ganzen sehr befriedigt und wir können es nur billigen, wenn bei der herrschenden Tenornoth derselbe, wie man vernimmt, auf einige Jahre hier fest engagirt ist. Es bleibt zu wünschen, dass man ihn dieselben Rollen mehrmals nacheinander singen lasse, damit er in der theatralischen Routine schnellere Fortschritte machen könne. Was seinen Gesang betrifft, so ist bis jetzt alles rein Lyrische begreiflich am besten bestellt. Die Stimme ist zwar noch nicht ganz frei von einzelnen Gaumentönen, klingt aber im Ganzen gut und auch im getragenen Gesang kräftig genug. Dann sind als nicht genug zu schätzende Eigenschaften zu nennen: die reine Intonation, die deutliche Aussprache und die schöne Methode. Im Spiel prägt sich wenigstens die Aussicht aus, später auch in dieser Beziehung zu genügen. Vorläufig möge Herr Schild vor allen Dingen beim parlando und wirklichen Sprechen sich die Räumlichkeit gegenwärtig halten, die nun einmal überall eine Erhöhung des Tones nach Seite der Kraft fordert. So wie er in der Zauberflöte die kurzen Recitative gesungen und die Prosa gesprochen hat, kann man allenfalls im Zimmer singen und sprechen. Das Theater erfordert hierfür eine andere Behandlung. Dagegen wird er im Lyrischen sich wieder eine Beschränkung auferlegen müssen und nicht in zu grosse Breite verfallen dürfen. Die Arie »Dies Bildniss ist bezaubernd schön« war entschieden zu langsam genommen und zu wenig dramatisch behandelt. — Wir haben hier nicht Raum, um auf Einzelnheiten weiter einzugehen; die fernere Beschäftigung auf den Bretern wird Herrn Schild hoffentlich von selbst darüber belehren, was der Ort erfordert. — Von den übrigen Darstellern waren namentlich die Bässe Hr. Hertzsch (Sarastro) und Herr Birkinger (der Sprecher) ausgezeichnet. Dem Erstgenannten möchten wir gerne uneingeschränktes Lob zollen, hätte er nur nicht immer noch den Fehler, in den tiefen Chorden um eine fühlbare Schwebung zu tief zu singen. Die Pamina der Frau Thelen war anständig, aber durch Nichts hervorragend. Die Königin der Nacht sang Fräul. Kropp in den bekannten schwierigen Passagen merkwürdig sicher (freilich die zweite Arie um einen Ton tiefer — wir würden eine Abänderung der Passagen der Aenderung der Tonart vorziehen); schade, dass dem Organ das Noble fehlt. Ferner ist Herr Konewka und seine sehr entsprechende Ausführung der Partie des Mohren zu erwähnen. Die drei Damen (Karg, Bachmann und Harken) machten ihre Sache gut, am besten die erste, dagegen waren die drei Genien sehr ungenügend und namentlich der erste Sopran am schlechtesten besetzt. — Das Haus war gesteckt voll und das Publicum so animirt, dass es alle Darsteller wiederholt rief, wobei sogar den Genien diese Aufmunterung zu Theil wurde.

Die Erkundigungen, welche wir über das Satter'sche Concert bei urtheilsfähigen Persönlichkeiten eingezogen haben, ergaben das einstimmige Resultat, dass die oben angeführten Compositionen ziemlich werth- und bedeutungslose Schablonenarbeiten sind, die sich im Uebermaasse auf trivialen Tanzrhythmen erbauen. Unsere Rubrik »Recensionen« wird vielleicht in

Digitized by Google

der Lage sein, hierüber bald Specielleres mitzutheilen. In diesem Concert wirkten übrigens noch der junge, hochbegabte Violinist Herr Wehrle, die Sängerin Fräulein Busk, und im Trio Herr Grabau mit.

— Das vierzehnte Abonnement-Concert brachte im ersten Theil die ziemlich verblasste Ouvertüre zur Oper »Der Alchymist« von Spohr, dann das ebenso wenig bedeutende Hmoll-Concert von Hummel, gespielt von Frl. Mehlig, einer noch sehr jungen, aber in technischer Hinsicht beinahe unverhältnissmässig weit vorgeschrittenen Pianistin der Stuttgarter Musikschule. Anschlag, Kraft und Fertigkeit sind in höchstem Grade ausgebildet — die geistige Durchbildung muss noch kommen, und sie wird kommen, wenn das hochbegabte Mädchen ächt musikalische Anregung und Umgang findet, namentlich ihren Beruf als Priesterin der Kunst, nicht der Virtuosität, verstehen lernt. Weder das Hummel'sche Concert, noch ein »Präludium, Fuge und Choral« von S. Lebert, noch die *Rhapsodie hongroise* von Liszt, so trefflich sie alle diese Stücke spielte, konnten in uns die Ueberzeugung reifen lassen, dass die Schule, aus der sie hervorgegangen, rein künstlerische Ziele verfolgt, und nicht auf möglichst »vielseitige« Virtuosität das Hauptgewicht legt. Vielleicht werden wir durch weitere Productionen des jedenfalls sehr begabten Fräuleins eines Andern belehrt. — Die Ouvertüre zu »Preciosa« versetzte uns in die eigentlich musikalische Sphäre, und die geistreichen und originellen Rhythmen, der modulatorische Schwung, die diesem Meister eigen, zeigten den Abstand, in welchem das Genie vom Talent jeder Epoche steht. — Den zweiten Theil des Concerts füllte Schumann's seltener gehörte Esdur-Symphonie, genannt »die Rheinische«. Dieses Werk führte uns wieder einmal auf das Eindringlichste zu der Ueberzeugung, dass der in Deutschland noch vielfach herrschende Zwiespalt in Beurtheilung dieses Componisten theils auf der Unbekanntschaft mit dem, worin eigentlich sein grösstes Verdienst liegt, theils auf der Ueberschätzung jener Werke beruht, gegen welche sich in der That viel Gewichtiges vorbringen lässt. Wo man überhaupt viel Schumann'sche Musik hört, wie hier in Leipzig, und seit mehreren Jahren auch in Wien, da ist man mit dieser künstlerischen Persönlichkeit so sehr vertraut geworden, dass man über eben diesem Persönlichen nicht selten das objectiv-Universelle übersieht, das jedem vollkommenen Kunstwerke innewohnen muss, den Schumann'schen Compositionen in der Sonatenform (Symphonie, Quartett u. s. w.) aber gerade häufig genug fehlt. Wir überlassen uns willig den romantischen Klängen auch der Esdur-Symphonie. Wenn wir uns aber fragen, was das Werk als Symphonie zu bedeuten habe, und wohin der eingeschlagene Weg führt, so können wir eine grosse Bedeutung dem Werke, so wenig wie der Richtung, die darin eingeschlagen, zugestehen, während wir uns doch bewusst sind, Schumann's Eigenthümlichkeit schwärmerisch zu lieben. Seine Stärke liegt aber in der musikalisch-schönen Wiedergabe bestimmter poetischer Vorstellungen und Bilder, im »musikalischen Genre«. Seine Symphonien sind reizend instrumentirte, mit Geschmack aneinander gereihte Genrebilder grösseren Umfangs, und stehen daher zu den betreffenden Werken der Hauptmeister in keinem solchen Verhältniss, dass man sie eine Fortsetzung oder gar einen Fortschritt nennen könnte.

Nachrichten.

Die neue Opernschule in München soll demnächst unter der Leitung von R. Wagner und A. Schmitt ins Leben treten. Es sind für Sänger und Sängerinnen vier Stellen begründet worden, deren jede im ersten Jahr mit 800 fl., in den nächsten Jahren bis zu 4000 fl. dotirt ist. Die Zahl dieser Stellen soll noch vermehrt werden. Die vier Künstler, welche vorläufig hier ihre Ausbildung finden sollen, sind: der Tenorist Herr Stuckenbrock aus Halle, der Bassist Herr Hartmann aus Kopenhagen, die Fräul. L. Rommel aus Hannover und B. Lessing aus Berlin.

Am Stadttheater in Cöln soll eine neue Oper von F. Hiller »Der Deserteur«, Text von Pasqué, zur Aufführung kommen.

A. Rubinstein's Clavier-Quartett Op. 66 ist in Berlin durch R. Radecke und die Gebrüder Müller aufgeführt worden und hat sich eines weit glücklicheren Erfolgs erfreut, als jüngst sein »Faust«. Selbst die sonst ziemlich zähe Berliner Kritik hat sich günstig darüber ausgesprochen.

Im *Théâtre lyrique* zu Paris trifft man Anstalten zur Aufführung der »Zauberflöte«. Auch die Hauptproben zur »Afrikanerin« beginnen daselbst nächstens.

Die drei ersten Concerte dieser Saison in Innsbruck (unter der Leitung des Capellmeister Skuhersky) brachten: Ouvertüre über das Rheinweinlied von Schumann, Lieder von R. Franz, Bacchus-Chor von Mendelssohn, Symphonie »Eroica« von Beethoven, »Paulus« von Mendelssohn, Ouvertüre zu den Najaden von St. Bennett, Concertarie von Mendelssohn, Phantasie-Stücke für Clavier und Clarinette von Schumann, Schlummerchor von Cherubini, Symphonie in A-moll von Mendelssohn.

Schindler's Biographie Beethoven's ist, von A. Sowinski ins Französische übersetzt, in Paris erschienen.

Abert's Symphonie »Columbus« kommt demnächst in Paris zur Aufführung.

Das berühmte französische Beethoven-Quartett der Herren Maurin, Sabatier, Chevillard und Mas hat sich kürzlich am Rhein hören lassen. Warum kommen die Herren nicht auch einmal ins östliche Deutschland?

Die Familie Mendelssohn hat abermals dem Leipziger Conservatorium eine Summe von 1500 Thlr. übergeben, deren Renten jährlich am 3. Februar (Mendelssohn's Geburtstag) einem besonders ausgezeichneten Zögling zur Aufmunterung zu übergeben sind.

Herr Franz Schott in Mainz ist Bürgermeister daselbst geworden.

H. Heerman hat sich in Frankfurt a. M. etablirt und daselbst einen Quartett-Cyklus arrangirt, da L. Straus nach London abgegangen ist.

In Stuttgart sind populäre Concerte mit classischer Musik eingerichtet worden.

In Prag soll eine zweite Originalpartitur des »Don Juan« von Mozart's Hand aufgefunden worden sein (bekanntlich ist Frau Viardot im Besitz der andern); es heisst ferner, die Wiener Hofbibliothek habe den gefundenen Schatz um 3000 fl. angekauft.

Der Componist W. Kuhe in London hat vom König von Preussen den Kronenorden vierter Classe erhalten. (Für welche grossartige künstlerische Leistung? D. Red.)

Leipzig. Im letzten Concert der »Euterpe«, deren Programme und Ausübung in der kurzen Zeit seit Uebernahme der Direction durch Hrn. v. Bernuth in überraschender Weise sich gebessert haben, kam Gade's Frühlingsbotschaft, Weber's Concertstück, Beethoven's Chor-Phantasie, ein Satz aus einem Violinconcert von Viotti und Schumann's Musik zu »Manfred« zur Aufführung. Die Clavierpartie in den genannten Werken von Weber und Beethoven wurde von Fräul. Fanny Bach (aus Meiningen), früherem Zögling des hiesigen Conservatoriums, in trefflicher Weise gespielt. Frl. Bach dürfte bei fleissigem Fortschreiten bald den vorzüglichsten Pianistinnen anzureihen sein. Technik, Kraft und Geschmack im Vortrag sind schon jetzt sehr anerkennenswerth, und es kommt noch dazu der richtige musikalische Geist in Bezug auf die Wahl ihrer Vortragspièçen. — In demselben Concert lernten wir in dem jugendlichen Violinisten Herrn Wehrle ein sehr bedeutendes Talent kennen. Grosse Reinheit, schöner Ton und treffliche Technik vereinigen sich bei ihm mit einer seltenen Prägnanz des Ausdrucks, namentlich einer sehr schätzenswerthen Ausbildung der Rhythmik. Wir wünschten diesem jungen Künstler bald wieder zu begegnen.

— Sonntag Abends fand die erste Abendunterhaltung für Kammermusik (2. Cyklus) im Gewandhaus statt, und brachte: Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente (F-moll, Op. 6), von Louis Ferdinand, Prinz von Preussen. (Zum ersten Male.) Quintett für Streichinstrumente (C-moll, Op. 104), von Beethoven (vom Componisten nach dem Trio Op. 1. Nr. 3 bearbeitet. Zum ersten Male). Sonate für Pianoforte (E-dur, Op. 109) von Beethoven. Quartett für Streichinstrumente von R. Schumann (A-dur, Nr. 3).

Digitized by Google

ANZEIGER.

[16] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** erschienen:

Joh. Sebastian Bach's Cantaten

im Clavier-Auszuge bearbeitet

von

Robert Franz.

Neue billige Ausgabe.

Nr. 1.	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	1⅓ Thlr.
- 2.	Gott fähret auf mit Jauchzen	1 -
- 3.	Ich hatte viel Bekümmerniss	2 -
- 4.	Wer sich selbst erhöhet	1 -
- 5.	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	1 -
- 6.	Lobet Gott in seinen Reichen	1⅓ -
- 7.	Wer da glaubet und getauft wird	1 -
- 8.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	Im Druck
- 9.	Freue dich, erlöste Schaar	1⅓ -
- 10.	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)	1 -

(Die Chorstimmen zu diesen Cantaten sind in demselben Verlage erschienen und in jeder beliebigen Anzahl zu beziehen.)

In den Cantaten erreicht J. Seb. Bach's unendlich reiche kunstschöpferische Thätigkeit ihren Gipfelpunkt. Sollten jedoch diese wundervollen Schätze, die der Verborgenheit zu entziehen erst der neuesten Zeit vorbehalten war, ihre culturhistorische Mission erfüllen, sollten sie zum Gemeingut des gebildeten musikalischen Publicums werden, durfte es zur Ergänzung der oft lückenhaften Partituren an ausgearbeiteten Clavier-Auszügen nicht fehlen, um das Verständniss vermitteln zu helfen und Aufführungen zu erleichtern.

Es ist sicher als ein Gewinn für die Kunst und besonders für das Verständniss Bach'scher Musik zu betrachten, dass grade ein Mann wie Robert Franz, dessen ganze Individualität so viel Verwandtes mit Bach aufweist, seine Kräfte der Bearbeitung der Clavier-Auszüge widmet. Diesem günstigen Umstande hat die musikalische Welt bereits eine ansehnliche Reihe der hervorragendsten Werke Bach's in vortrefflichen Clavier-Auszügen zu verdanken, an die sich nach und nach die zur Aufführung geeignetsten Cantaten anschliessen sollen.

Die so eben erscheinende neue Ausgabe der obigen Cantaten wird bei der enormen Billigkeit des Preises gewiss dazu beitragen, diese wunderbaren Schöpfungen in die weitesten Kreise des musikalischen Publicums zu tragen.

Joh. Sebastian Bach, Actus tragicus. Cantate: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, bearbeitet von **Robert Franz.**

Vollständige Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen nebst Orgelstimme 2 Thlr. Clavier-Auszug (vergl. oben) 1 Thlr. Chorstimmen 10 Sgr.

Joh. Sebastian Bach, Magnificat in D-dur, bearbeitet von **Robert Franz.**

Vollständige Partitur 3⅓ Thlr. Orchesterstimmen 3⅓ Thlr. Orgelstimme 20 Sgr. Clavier-Auszug: A. Ausgabe in 4° 2⅓ Thlr. B. Handausgabe in 8° 15 Sgr. Chorstimmen 18⅔ Sgr.

Ludwig van Beethoven,

Violin-Quartette

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Rechtmässige Ausgabe. In Quer-Format.

Op. 59. Nr. 1 in F-dur. Nr. 2 in E-moll. Nr. 3 in C-dur.
Op. 95 in F-moll.
Preis jeder Nummer 1 Thlr. 10 Sgr.

[17] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen:

W. A. Mozart's Clavier-Concerte

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Bisher erschienen: Nr. 1 bis 19 und 22. Preis jeder Nummer 1⅓ bis 2⅓ Thlr.

W. A. Mozart's

Clavier-Quartette und Clavier-Quintett.

Für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

HUGO ULRICH.

Nr. 1. Clavier-Quartett in G-moll 1 Thlr. 15 Sgr. Nr. 2. Clavier-Quartett in Es-dur 1 Thlr. 15 Sgr. Nr. 3. Clavier-Quintett in Es-dur 1 Thlr.

---

[18] Im Verlage von **Carl Spielmeyer** in Göttingen sind erschienen:

Grimm, Julius O., Op. 9. Vier Clavierstücke in freier canonischer Weise. 22½ Sgr.
Weiss, Emil, Op. 2. Drei Clavierstücke. 12½ Sgr.
Stockhausen, E. v., Op. 2. Vier Lieder aus dem Quickborn. 15 Sgr.

---

[19] Allen Clavierlehrern und Lehrerinnen, welche sich mit Anfängern befassen, sowie musikalischen Eltern, die ihren Kindern den ersten Clavierunterricht selbst ertheilen wollen, sind an Stelle einer Clavierschule als vorzüglichstes Unterrichtsmaterial die **Clavier-Unterrichtsbriefe** von **Aloys Hennes** zu empfehlen, weil durch diese, auf logischen Grundsätzen beruhende Lehrmethode schon im zartesten Kindesalter diejenige Grundlage gelegt wird, durch welche allein eine künstlerische Fortentwickelung auf rationelle Weise zu erzielen ist. Im wahren Interesse der Kunst spricht dies hiermit öffentlich aus

Friedrich Lux,
Capellmeister in Mainz.

Zu beziehen — Cursus I und II vollständig, Cursus III in 14tägigen Lieferungen — durch alle Buch- und Musikhandlungen (in Leipzig bei **C. A. Haendel**), sowie namentlich für Lehrer (Probebrief und Prospect gratis) durch die Expedition der Clavierunterrichtsbriefe in Wiesbaden.

---

[20] **Cataloge**

unseres antiquarischen Musikalienlagers geben wir in monatlichen Zwischenräumen aus und sind solche durch uns direct (franco) oder durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen. Im Januar wurde ausgegeben: Nr. 69. **Instrumentalmusik.** Nr. 70. **Gesangmusik.** Unter der Presse ist Nr. 71. **Pianofortemusik,** nebst Anhang: **Eine ausgewählte Sammlung werthvoller Musikalien aus allen Fächern.**

J. D. Class'sche Buchhandlung in Heilbronn.

---

[21] **Paulus & Schuster**

Markneukirchen in Sachsen

empfehlen ihr Fabrikat aller Arten **Blas-** und **Streich-Instrumente** und deren Bestandtheile, sowie **Darm-** und **übersponnene Saiten.** Reparaturen werden prompt und billigst ausgeführt.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. Februar 1865. **Nr. 6.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Musikalische Literatur). — Kritische Anzeigen (Claviermusik zu zwei Händen). — Musikleben in München (Schluss von Nr. 2). — Berichte aus Dresden und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Recensionen.

Musikalische Literatur.

Geschichte der Musik von August Wilh. Ambros. Zweiter Band. Breslau, F. E. C. Leuckart, 1864. XXVI S. Vorrede und 538 S. gr. 8. einschliesslich 6 Musikbeilagen. 4 Thlr.

—*h*. Zu den verdienstvollsten und gründlichsten Arbeiten, welche die neueste Zeit auf dem Gebiete der Geschichte der Musik geliefert hat, gehört ohne Zweifel das Werk von A. W. Ambros. Wenn gegen den ersten Band manche Bedenken mit Recht geäussert worden sind,*) so verdient der grosse Fortschritt, den die Darstellung in dem jüngst erschienenen 2. Bande gemacht, um so lautere Anerkennung. Der 1. Band, welcher in drei Büchern die Musik der antiken Welt enthielt, brachte zwar eine Menge treffender Urtheile und gelehrter Forschungen zu Tage, ermüdete aber den Leser durch die breite, redselige Behandlung der Musik der Chinesen, Inder, Perser, Egyptier und anderer Völker, welche nach unseren modernen Begriffen eigentlich keine Musik besitzen. Im 2. Band betritt der Verfasser festeren Boden. Er bringt im ersten Buche die Darstellung der »ersten Zeiten der christlichen Welt und Kunst« — des Gregorianischen Gesangs — der Zeit der Karolinger — Hucbald — Guido von Arezzo — die Troubadours und Minstrels — die Minnesinger — das Volkslied. Im zweiten Buche: Die Entwicklung des mehrstimmigen Gesangs — Discantus und Fauxbourdons — Mensuralmusik und Contrapunkt, — die erste niederländische Schule. Die zweite niederländische Schule, mit Johann Okeghem an der Spitze, wird den folgenden Band eröffnen. Ursprünglich auf drei Bände berechnet, soll das Ambros'sche Werk nunmehr deren vier bekommen. Wenn man das reiche Material betrachtet, über das der Verfasser gebietet, so begreift man leicht, wie der Stoff ihm unter den Händen wachsen und den zu eng angelegten Rahmen sprengen musste. Man möchte sogar bezweifeln, ob Ambros mit vier Bänden auslangen könne, da die beiden ersten Bände uns gegen elfhundert Seiten zu lesen geben und uns doch nur bis zu den Niederländern führen. Der dritte Band soll die grosse Zeit umfassen, wo der aus dem Gregorianischen Gesang aufgesprosste, kunstvolle, polyphone Tonsatz herrschte, die classische Zeit der kirchlichen Musik: die Epoche, die man mit Okeghem zu beginnen pflegt und als deren Vollendung und Abschluss Palestrina erscheint, also in runden Zahlen die Zeit von 1450 bis 1600. Schon dasjenige, was Ambros bis jetzt über niederländische Musik mittheilt, berechtigt zu der Vermuthung, dass er auf diesem Gebiet ein gründlicherer Forscher und glücklicherer Finder gewesen, als seine Collegen im musikhistorischen Fach. Ueberdies durchdringt eine neue und starke Ueberzeugung Ambros' Darstellung dieser Partie, eine Ueberzeugung, die er allerdings erst im dritten Band wird vollständig rechtfertigen können. Ambros schätzt nämlich die musikalische Kunst der alten Niederländer ungleich höher, als dies von der Geschichtschreibung und Kritik bisher geschehen ist. Hören wir das interessante Bekenntniss, das er über diesen Punkt ablegt: »Ehe ich mich«, erzählt Ambros, »in diese Kunstperiode eingehend vertiefte, betete ich natürlich nach, wie man mir von Jugend an vorgebetet: schwerfälliger, geschmackloser Stil, geistlose Niederländer-Künstelei etc. Nicht ohne Bewegung kann ich an den Moment zurückdenken, wo ich zuerst Josquin's Messen in die Hände bekam, wo ich Hobrecht, Ghiselin, Loyset Compère, Pierre de la Rue, Heinrich Isaak, Willaert, Arcadelt, Goudimel, kurz wo ich die Vorpalestriner gründlich kennen lernte.« Der Maler Josef Führich hat einen ähnlichen Moment erlebt, den er in seiner Selbstbiographie erzählt. Mit den academischen Traditionen genährt, hatte er über Albrecht Dürer Urtheile gehört und gelesen, wie z. B. »wenn auch seine steifen Erfindungen und altväterischen Ideen dem gebildeten Geschmack unserer Zeit nicht mehr behagen können, so verdiene doch seine feine fleissige Nadel als Kupferstecher Aufmerksamkeit« u. s. w. »Ich sah«, erzählt Führich, »ich sah wieder; ich traute meinen Augen nicht, eine bisher unbekannte Welt ging hier vor meinen Blicken auf. Das also war die Kunst in ihrer Kindheit, die Kunst in der Wiege, die lallende, unmündige, unbeholfene, kindisch-geschmacklose Gedanken in barbarischer Form darstellende Kunst eines ungebildeten Zeitalters? Mein erstes Gefühl war ein Gemisch von Zorn und Rührung.« Auch Ambros empfand ein Gemisch von Zorn und Rührung. »Vor Allem«, berichtet er, »sah ich, dass die Kunst nicht erst mit Palestrina anfange, dass Palestrina vielmehr jene herrliche Kunstzeit herrlichst abschliesse, ganz so wie Raphael die Malerkunst seiner Vorgänger krönt und schliesst, jener Vorgänger, deren Werke man zur Zeit der Connaisseurs mit Perücke und Haarbeutel des Platzes nicht werth hielt, den sie auf Wand

*) Vergl. »Deutsche Musikzeitung« 1862 S. 233 ff. In Verhinderung unseres damaligen Referenten haben wir die Besprechung des zweiten Bandes einem andern geehrten Mitarbeiter übertragen, behalten uns jedoch vor, unsere eigene oder Anderer Meinung auszusprechen. D. Red.

Digitized by Google

und Tafel einnahmen. Ich sah, dass all' das Gerede über Ausartung der Kunst entweder von der Trägheit, die sich nicht die Mühe nimmt, die Sache kennen zu lernen, oder von falschem Vertrauen auf eine Autorität herrührt (wie sich z. B. selbst Ranke in seinen »Päbsten« von Baini hat irreleiten lassen), dass die alten, stets abgeschriebenen »Zeugnisse« für diese sogenannte Entartung theils Anklagen waren, die von frömmelnder Befangenheit erhoben wurden, theils das Wesen der Sache gar nicht berühren, oder geradezu ungerecht sind. Ich sah die »*Missa Papae Marcelli*« und verglich sie mit den Messen der Vorgänger Palestrina's und ich werde Jedem sehr dankbar sein, der mir bestimmt und deutlich zeigt, wo denn darin die »Reform«, wo der »neue Stil«, das »Morgenroth einer neuen Zeit« eigentlich zu finden ist.« Ambros wirft einige satyrische Streiflichter auf die Unwissenheit und den Leichtsinn, mit welchen selbst Leute wie Berlioz über die vorpalestrinische Zeit aburtheilen. Was die angebliche »Rettung« der Musik durch Palestrina betrifft, so vermag Ambros auf Grundlage genauer Studien über das Tridentinische Concil nachzuweisen, dass sie eine jener Mythen sei, von denen man sagen kann: »viel Irrthum und ein Körnchen Wahrheit.« Wenn nun nach diesen Perspectiven, die uns Ambros eröffnet, sein dritter Band ohne Zweifel den zweiten an Interesse und Reichhaltigkeit noch übertreffen wird, so darf uns dies gegen letzteren nicht undankbar machen. Des Verfassers ausgebreitete Kenntnisse in der gesammten Kunst- und Literaturgeschichte kommen ihm bei Beleuchtung der ältesten christlichen Musikbestrebungen ungemein zu statten, sie machen seine Darstellungen farbenreich und interessant. Die Untersuchung über den Ursprung der ältesten christlichen Kirchenmelodien ist sehr hübsch geführt, ihr Resultat lautet, sie seien zuerst Volksgesang gewesen, gegründet auf Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, aber durchdrungen vom neuen christlichen Geiste. Treffend urtheilt der Verfasser über Boethius, der sich kaum hatte träumen lassen, dass er noch Jahrhunderte lang für die Welt das höchste, beinahe einzige musikalische Orakel bleiben werde. »Wie Boethius in seiner ganzen Bildung, Schreibart, Philosophie und Gelehrsamkeit, in seinem Leben und Tode durchaus noch den Eindruck eines antiken Menschen macht, so hat durch ihn die antike Musik, gleichsam sterbend, den Folgezeiten ein Vermächtniss hinterlassen, das Gegenstand der mühseligsten Arbeit und Forschung für das Mittelalter wurde, sie hat durch ihn in seinen Büchern *de musica* ein Gesammtbild ihres Wesens, ihrer Lehren und Eigenheiten der Nachwelt zum Andenken hinterlegen lassen, ehe sie im Zeitenstrome für immer unterging.« Das Anklammern an eine nicht anzutastende Autorität war jener Zeit in allen Zweigen des Wissens und der Speculation Bedürfniss und wie die Scholastik auf die Kirchenlehre ein unendlich künstliches Denkgebäude aufthürmte, so fand der Musikgelehrte an Boethius einen festen Anhaltspunkt. — Ueber die Neumen wird der Leser sich durch Ambros müheloser und gründlicher aufgeklärt finden, als in den meisten früheren Untersuchungen dieser dunkeln und vieldeutigen Antiquität. Mit grosser Liebe ist das Capitel über Hucbald geschrieben. An die Wahrheit anknüpfend, dass an dem, was heutzutage jeder Schulknabe weiss, Denkerqualen hängen, fährt Ambros fort: »Wir haben nicht Ursache über Hucbald und seine Zeit zu spotten, weil wir schon von unsern Meistern hörten, dass zwei reine Quinten in gerader Bewegung eine durchaus verbotene Fortschreitung bilden. Hucbald bleibt eine ehrwürdige Erscheinung; liest man seine Schriften, so macht er durchaus den Eindruck eines milden, liebevollen Greises, »eine Taube ohne Galle« nennt ihn seine Grabschrift.« Gewissermaassen einen Gegensatz zu dem sanften Hucbald bildet der ehrenwerthe, aber heftige und streitsüchtige Guido von Arezzo, auf dessen Namen insgemein die ganze Mühe, welche das Mittelalter an die Bearbeitung des Tonstoffs wendete, zurückgeführt wird. Mit etwas ausführlicher Gründlichkeit arbeitet sich Ambros durch das widerspenstige Dickicht der »Solmisation« durch. Das Resultat seiner Anschauungen über diesen Zeitabschnitt bezeichnet Ambros in folgenden Worten: »Die Zeit von Hucbald bis auf Guido und selbst auch nach Guido's Zeit ist in der Musikgeschichte die Periode der allertiefsten Dunkelheit. Es wiederholt sich hier dasselbe Schauspiel, wie in der Geschichte der bildenden Kunst der christlichen Zeit. So lang diese letztere noch antike, wenngleich schüchtern oder ungeschickt behandelte Motive mit ihrem neuen Geiste zu durchdringen suchte, errang sie bei oft ungenügender Technik doch bedeutende Erfolge. Als endlich das antike Erbe verzehrt war, ging die Kunst, jetzt auf Eigenes angewiesen, in dunkler Grabesnacht scheinbar völlig unter, aber nur um neubelebt aus dieser Nacht hervorzugehen. Eine Epoche, die in der Musik Dinge wie das Organum oder die nach den Vocalen geformten Melodien als schön preisen konnte, tappte einstweilen mit ihrer Sehnsucht nach Licht im Finstern, ob man gleich grade dieser Zeit und zwar in der Person Guido's eine Reihe der allerwichtigsten Entdeckungen und Erfindungen zuschrieb. Guido mag den Ruhm aller angeblichen Erfindungen ohneweiters entbehren, sein wahrer Ruhm bleibt ungeschmälert: er hat der Musik, die vor ihm aus einem unsicher und ungenau vom Lehrer auf den Schüler traditionell überlieferten Musikmachen bestand, eine sichere nicht zu verrückende Norm in Schrift und Uebung gegeben; und so gut wie jener Unbekannte, der zuerst den gehöhlten Baumklotz ins Wasser schob und zeigte, wie man durch Handhabung einer Schaufel ihn beliebig leiten und mit seiner Hilfe Ströme übersetzen könne, der Begründer der Schifffahrt zu heissen verdient, wie armselig sein Canot neben dem Linienschiff erscheinen muss, ebenso hat Guido durch die Anwendung der Silben *ut re mi fa sol la* und durch Fixirung der Neumen auf ein System von vier Linien der bisher haltlos und unsicher ausgeübten Tonkunst einen festen Weg gezeigt, und in diesem Sinne darf er Restaurator, ja Begründer der Musik heissen.«

Die Capitel über Minnegesang und Meistersänger, dann über das Volkslied sind reich an guten Bemerkungen, aber im Vergleich mit früheren Abschnitten etwas knapp bemessen. Die richtige Entzifferung einiger von Burney u. A. ganz entstellten Troubadourgesänge ist ein Verdienst Ambros'. Mit grosser Ausführlichkeit sind wieder die Capitel vom Discantus, der Mensuralmusik und dem Contrapunkt, endlich von Dufay und seiner Zeit behandelt. Letzteres bringt viele neue und werthvolle Aufschlüsse, die ihre rechte Beleuchtung, wie gesagt, durch den dritten Band, der vorzugsweise der niederländischen Kunst gilt, erhalten werden. Wir sehen der Fortsetzung dieses Werks mit Spannung entgegen.

Kritische Anzeigen.

Claviermusik zu zwei Händen.

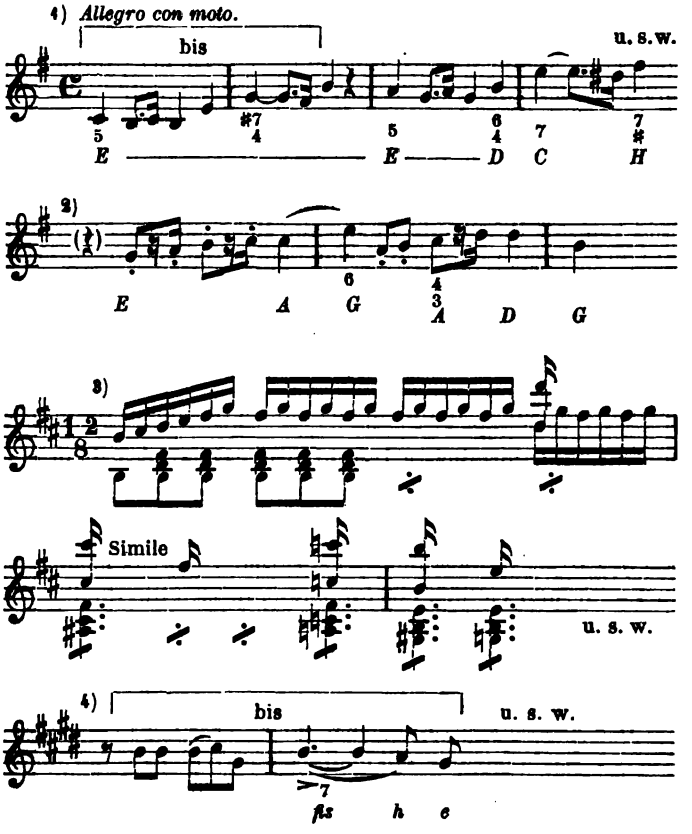
—*a*— Neben den grösseren Formen der Instrumentalmusik haben sich immer auch kleinere geltend gemacht. Waren es früher die Rondos, Variationen, Bagatellen etc.,

Digitized by Google

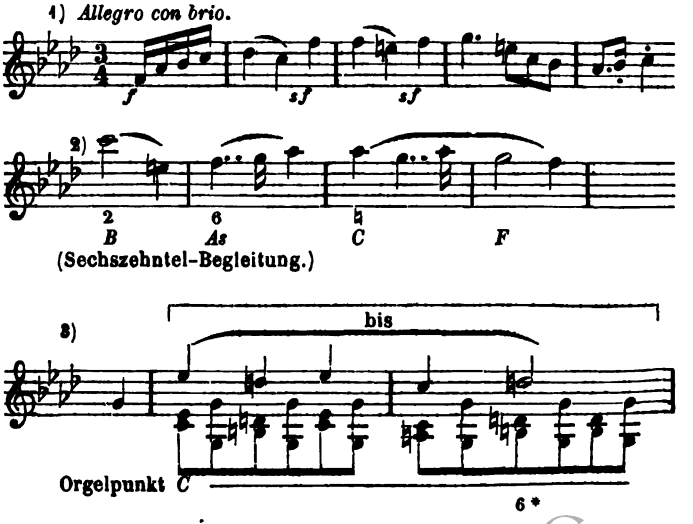
so gab es später Notturnos, Impromptus, Lieder ohne Worte, sogar »Balladen«, Albumblätter und wie die tausend Titel alle heissen, unter welchen die kleineren lyrischen Formen der Claviermusik an's Licht des Tages kamen. In neuerer Zeit, wo den Componisten die Bewältigung der grossen, mehrsätzigen Formen immer schwieriger, der Gehalt derselben im Vergleich zum Umfange nicht selten sehr gering geworden ist, mussten natürlich die kleinen Formen immer grössere Pflege, Verbreitung und Mannigfaltigkeit erlangen. Doch nicht allein äusserlich gewann diese Kunstgattung an Bedeutung — sie wurde durch hochbegabte »Tondichter« auch innerlich werthvoller, indem sie, Hand in Hand gehend mit der zunehmenden Ausbildung des gesungenen Liedes, bestimmteren poetischen Gehalt errang, und für diesen auch die geeignetste Form fand. Freilich gehörte zu diesem Erfolg, dass Naturen von ebenso grossem musikalischen Talent wie poetischem Feinsinn und poetischer Erregtheit, sich auf dieses Gebiet äusserlich und innerlich gedrängt sahen. Mit dieser neuen Errungenschaft, wie mit allen andern Gattungen der Kunst, musste es aber, nachdem sie in Schubert, Mendelssohn und Schumann ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, bergab gehen; die glücklichen Constellationen sind eben nicht mehr vorhanden. Es wird auch in den kleinen Formen wenig Erhebliches mehr geleistet und Erscheinungen, die der Welt ähnliche Ueberraschungen bereiteten, wie Mendelssohn mit seinen »Liedern ohne Worte« und Schumann mit seinen Kreisleriana, Carneval, Novelletten u. s. w., wollen nicht mehr kommen. Blüthen, wie R. Volkmann's Ungarische Skizzen u. A., können gegenüber der verschwenderischen Fülle, mit der die obengenannten Meister ihre Gaben ausstreuten, doch nur als Nachblüthe erscheinen. Diese Thatsache kann nicht abgeleugnet werden, sie spricht sich handgreiflich in allen Factoren des Musiklebens aus. Besagt sie weiter Nichts, als dass es augenblicklich an wirklich bedeutenden Talenten fehlt? Oder hat die Tonkunst, nachdem sie in Kirchenmusik, Oper, Instrumentalmusik, und in den lyrischen Formen die höchsten Gipfel erreicht, keine Aufgabe mehr vor sich, welche selbst die Talente für sich erziehen würde? — Das ist die grosse Frage des Tages. — Thatsache ist aber auch, dass quantitativ erstaunlich viel Musik geschaffen wird, die sich denn freilich begnügen muss, innerhalb der von den Meistern gesteckten, weithin hervorschauenden Grenzmarken, das ihr gegebene Terrain zu benutzen und vollständiger durch die Früchte des Fleisses auszufüllen. Es findet sich unter der Masse der auf diese Weise Thätigen gar manches feine Talent, und unter der Masse des Geschaffenen gar manches wirklich Hübsche, Tüchtige, Gelungene, — selbstverständlich auch viel Werthloses und höchst Unbedeutendes. Ob unsere Zeit im Allgemeinen mehr Durchgebildetes auch von den Talenten zweiten Ranges aufzuweisen hat, als frühere Zeiten, das zu beurtheilen, muss man billig der Zukunft überlassen. Nicht selten hört man den Gedanken aussprechen, die Kunst, nachdem sie nach der Höhe zu das Höchste geleistet habe, gehe jetzt in die Breite. Ob das eine Phrase sei, oder irgend eine Wahrheit enthalte, wollen wir hier ebenfalls nicht untersuchen, vielmehr endlich dem Leser die Werke vorführen, deren Durchsicht die obigen Bemerkungen hervorgerufen hat.

Ernst Meumann. *Caprice pour le Piano.* Op. 13. 25 Ngr. — *Allegro serioso.* Op. 14. 25 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

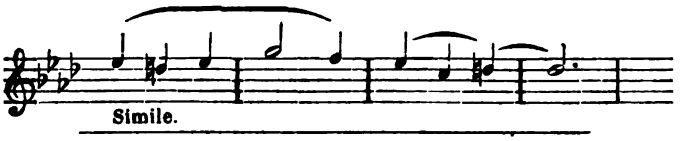
Unter dem ganzen ansehnlichen Stoss uns zur Recension vorliegender zweihändiger Clavierstücke, sind dies die einzigen, die der grösseren, der Sonate noch verwandten Form angehören und eine ernste auf höhere Ziele gerichtete Thätigkeit erkennen lassen, wie sie denn auch ein Publicum zur Voraussetzung haben, das geneigt ist, ein grösser angelegtes Musikstück aufmerksam in seinem Gange zu verfolgen und auf sich wirken zu lassen. Der Verfasser (der, wie wir erfahren, ein Deutscher ist, aber einige Zeit in Paris gelebt und jetzt seinen festen Aufenthalt in Lissabon genommen hat) verräth durchaus Geist und ein nicht zu unterschätzendes Gestaltungstalent. Mit einer Consequenz, die man in heutigen Clavierstücken selten findet, führt er seine Themen durch, die sogleich einen bestimmten Eindruck machen, weil sie rhythmisch ausgeprägt und melodisch ansprechend sind. Man vergleiche die Haupt-Motive der Caprice, die in E-moll steht:



Und hier mögen sogleich die Hauptmotive des *Allegro serioso* folgen:



Digitized by Google



Der Charakter beider Stücke ist, wie man aus den Themen ersieht, pathetisch. Es geht ein leidenschaftlich aufgeregter, doch dabei sittlich ernster Zug durch das Ganze, der durch gewisse eigenthümlich überrheinische Anklänge und einige harmonische Seltsamkeiten nicht beeinträchtigt erscheint. Den Moll-Themen stehen in den Seitensätzen gesangvolle Dur-Melodien entgegen, die ihrerseits auch wieder eine weitere, mitunter recht interessante Verwendung erfahren und auf Studien schliessen lassen, die der Verfasser bei Beethoven gemacht haben mag (vergleiche *Caprice* Seite 6 erste und letzte Zeile).

Die weitere Formgestaltung ist in der *Caprice* folgende: Zuerst ohne alle weitere Einleitung das Thema (Notenbeispiel 1), dann im 7. Takt das davon abgeleitete Motiv (2) (wir finden, dass das Hauptthema hier um diejenige volle Aussprache gekommen ist, die ihm eigentlich zukommt). Nachdem das Thema einige Takte später in der Tiefe wieder aufgetaucht ist, steigt der Satz in raschem *Crescendo* und von der Dominante aus in die Höhe, um im *Fortissimo* auf der Tonika, begleitet von aufwärts rollenden Accordpassagen der linken Hand, sich voll auszutönen. Der Modulationszug geht dann nach H-moll, wo sich Notenbeispiel 3 vernehmen lässt. Die Sechszehntelbewegung setzt sich in mannigfacher Weise fort, bis nach einem Halt auf $\overset{7}{\underset{H}{\#}}$ der oben angeführte Gesang in E-dur (4) eintritt. Ein förmlicher Durchführungssatz lässt dann die verschiedenen Motive in thematischer Zerlegung bald oben bald unten, und mit verschiedenen Modulationen hören, bis das Thema wieder in E-moll zur Reprise gelangt. Später der $^{12}/_{8}$-Takt in E-moll, die Gesangsmelodie nochmals in E-dur, und endlich ein *Più mosso*, dessen Rhythmik leider etwas monoton gehalten ist; den gänzlichen Schluss des Stücks (das 13 Notenseiten einnimmt) bildet das Hauptthema mit chromatischen Octaven der linken Hand, ein bischen an Virtuosenmanier anstreifend.

Das *Allegro serioso*, welches für uns vor der *Caprice* den Vorzug hat, beginnt ebenfalls ohne Weiteres mit dem Hauptthema (1), welches sich diesmal sogleich fest ausprägt. Nach seinem kräftigen Abschluss lässt sich Motiv 2 hören, welches nach C-moll überführt, wo der Seitensatz (3) eintritt. Derselbe findet dann eine Verwendung in As-dur mit Sechszehntelbegleitung der linken Hand, überführend zum Hauptthema, dann eine melodische Episode in Des-dur, ein Durchführungssatz gebildet aus Motiven des Hauptthemas — Alles sehr lebendig in Sechszehnteln fortstürmend, — dann der Seitensatz in B-moll, und in der linken Hand in F-moll, eine imitirende Verwendung der Episode, und ein kräftiger Schluss ohne die üblichen Gemeinplätze, in F-moll. Das Stück zählt ebenfalls 13 Notenseiten.

In harmonischer Beziehung enthalten beide Werke, ausser dem weitaus überwiegenden Logischen und Ordnungsmässigen, einige ungewöhnlichere Tonverbindungen, die uns nicht gerade als Schönheiten erscheinen. Die Vorhalte beim Beginn der *Caprice* lassen wir gerne gelten, weniger gern den Orgelpunkt *h* in der Mittelstimme Takt 5 bis 6. Der vorletzte Takt der ersten Seite lässt sich durch den mysteriösen Charakter entschuldigen, klingt aber doch in seiner melodischen Folge der Töne des E moll-Accords mit dem Bass $^{fis}_{h}$ etwas seltsam. So sind auch die Zusammenklänge $^{h}_{c}$ und $^{c}_{h}$ Seite 9, System 3 ff. ziemlich hart. — Im *Allegro serioso* (Seitensatz — zum ersten Mal Seite 5, System 4), konnte die geistreiche Intention des Componisten, von C-moll nach H-moll zu kommen, erreicht werden, ohne Quinten und ohne den unlogischen Schritt des Basses vom ungelösten Orgelpunkt zum neuen Grundton, wenn der Componist den Bass ein wenig hätte pausiren lassen.

A. Deprosse. Vier Charakterstücke (Minnelied, Turnier, Schäferidylle, Wiegenlied). Op. 21. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

—— *Douze Etudes romantiques.* Op. 17. Zwei Hefte Preis à 1 Thlr. Derselbe Verlag.

Steht der vorher besprochene Componist, was den Clavierstil betrifft, entschieden auf Beethoven-Mendelssohn'schem Standpunkt, so Deprosse auf Schumann'schem *), insofern er nämlich sehr weite Lagen benutzt, dabei auf starken Gebrauch des Pedals rechnet und ausserdem durchaus polyphon schreibt. Auch sonst hat er Schumann Manches abgeguckt, so z. B. verschobene Schlüsse, gar nicht zu reden von den »poetischen Intentionen«, die er zur Schau trägt und die für sich zu behalten unser Componist in den »vier Charakterstücken« entschieden besser gethan hätte. Er schreibt nämlich unter die Titel seiner vier Stücke. »In der Dichtungsweise des Walther von der Vogelweide, — des Gottfried von Strassburg, — Gessner's — und Lenau's! Die Dichtungsweise solcher Persönlichkeiten gleichsam je in einem Brennpunkte zu sammeln und wieder musikalisch auszutönen, wäre ein Unternehmen, das, wenn es gelänge, unseren Componisten zu einem Tausendkünstler ersten Ranges erheben würde. Wir halten das eine für so unmöglich wie das andere und hören in Deprosse's Charakterstücken vorläufig nichts als — Musik, und zwar moderne Musik mit einem halb gelehrten, halb graziösen Anstrich. Es wimmelt darin von Nachahmungen und kunstvollen Stimmführungen; dass es dem Componisten gelungen ist, trotzdem ein modernes Gewand herzustellen, halten wir nicht für sein geringstes Verdienst. Zu der reinen und duftigen Poesie Schumann's reicht er freilich noch lange nicht auf, es klingt Alles ein wenig nach Arbeit und Absicht. Doch erhebt sich diese Musik wenigstens thurmhoch über das gewöhnliche Salongeklimper und wir könnten nur lebhaft wünschen, dass Deprossé in den betreffenden Kreisen Eingang fände. Von den vier Charakterstücken gefallen uns übrigens das Minnelied und die Schäferidylle entschieden am besten. Das Turnier mit seinem häufigen *»quasi Tromba«* hat etwas Trockenes, das wir nicht überwinden können, und im »Wiegenlied« stört uns der Mangel an Modulation nicht weniger, als die seltsamen Ueberschriften: »Das Kind schläft ein. Es träumt. Die Mutter betet.« Wir wissen die künstlichen Imitationen darin an sich wohl zu schätzen, aber das Stück macht doch keinen rechten Eindruck.

Die »romantischen Etüden«, in welchen uns das Instructive bedeutender erscheint als das Romantische, bieten dem Spieler gehörige Schwierigkeiten und sind vor Allem geeignet, eine geschmeidige Hand zu verleihen. Der Autor scheint namentlich auf Spannungen, schnelle Folgen von Accordgriffen, Sprünge, ungewöhnliche Tonarten u. dgl. auszugehen; doch kommen auch laufende Passagen, harpeggirte Accorde u. dgl. zur Anwendung. So ist z. B. Nr. 6 des ersten Hefts ein prächtiges Uebungsstück für die linke Hand. — Als Compositionen betrachtet, haben diese Etüden

*) Vergl. Jahrgang II S. 617.

Digitized by Google

zwar nichts sie besonders Auszeichnendes; aber sie sind formell sehr tüchtig gearbeitet, das Musikalische zeugt überall von guter Bildung, feinem Geschmack und vollkommener Beherrschung der Form.

(Fortsetzung folgt.)

Musikleben in München.

(Schluss von Nr. 2.)

Ein sehr interessantes Concert war das des Hrn. A. Wolfer, Schüler des Herrn Mortier de Fontaine. Wenn es immerhin ein Experiment zu nennen ist, ein Concert-Publicum durch blossen Claviervortrag einen Abend lang zu fesseln, so gelang dies dem Concertanten, der übrigens von seinem Lehrer trefflich unterstützt wurde, vollkommen. Er spielte: 1) Die englische Suite (Nr. VI, D-moll) von Seb. Bach, 2) Sonate für zwei Claviere von W. Friedemann Bach, mit Hrn. Mortier, 3) Variationen zu vier Händen (Op. 23) über ein Thema von R. Schumann von Joh. Brahms, mit demselben, 4) Introduction und Fuge zum Concertvortrage (Manuscript) von Jos. Rheinberger. In Allem bekundete Herr Wolfer die brillante Technik und den feinen Geschmack, welchen Mortier, wie wir aus Erfahrung versichern können, allen seinen talentvollen Schülern beizubringen weiss, und wir wissen es diesem Dank, dass er in Herrn Wolfer einen jener schätzbaren Künstler der Oeffentlichkeit übergab, welche die Virtuosität als Mittel zur Förderung der wahren Kunst ansehen. Dass sich Wolfer durch seinen Meister, der im Vortrag der Fried. Bach'schen Doppelsonate Wunder des Geschmackes that, noch übertreffen liess, kann nicht auf seine Rechnung kommen. Um von den beiden letzten Nummern des Programms zu sprechen, deren Schöpfung in die Gegenwart fällt, so möchten wir von den Brahms'schen Variationen behaupten, dass sie für die Spieler anziehender sind, als für die Zuhörer; es mag dies seinen Grund darin haben, dass sie bei allem Aufwand von geistreicher Erfindung doch nirgends die reine Schönheit des Schumann'schen Themas erreichen. Es scheint hier eine ähnliche Schwierigkeit vorzuliegen, wie etwa in der Composition eines Goethe'schen Liedes, dessen in prägnantester Form ausgesprochene Gedankenfülle der musikalischen Zuthat nicht bedarf, ja oft ihr geradezu widerstrebt. Und so möchten wir es überhaupt nicht gerathen heissen, so vollkommen befriedigende Melodien zu variiren, weil dazu unserem Gefühl nach nichts Geringeres als ein — Beethoven (*exce* Kreutzer-Sonate! etc.) gehört. Die Concertfuge (H-dur) mit Introduction von Jos. Rheinberger gehört einem grösseren Werk an, welches 24 Präludien und Fugen in allen Tonarten enthält. Sämmtlich zeichnen sie sich durch vorsichtige Wahl und Charakteristik der Themen und vor Allem durch die völlig gelungene Vermählung des strengen Contrapunkts mit der modernen Claviertechnik aus. Die von Herrn Wolfer vorgeführte und brillant executirte Fuge ist 3stimmig und hat zugleich drei Subjecte; sie schliesst mit einer grossen Cadenz, welche wieder die geistreichsten Combinationen der drei Themen enthält, dabei aber auch eine eminente Technik erfordert.

Der Oratorienverein gab unter der Leitung des Herrn Rheinberger in dieser Saison bis jetzt nur ein Concert und zwar mit folgendem Programm: 1) »Die Israeliten in der Wüste«, ein Oratorium von Ph. E. Bach, 2) Hymne für Altsolo und Chor von Mendelssohn und 3) *Stabat mater* für Chor und Orchester von Jos. Rheinberger. Em. Bach konnte uns diesmal mit seinem Werk keinen bedeutenden Eindruck machen, seine Hinneigung zur freien, nur homophon untersetzten Melodie macht sich in demselben nicht selten auf Kosten des kirchlichen Ernstes geltend, und einige wirklich erhabene Stellen ausgenommen, vermissen wir im Ganzen jenes tiefe Aufgreifen des Stoffes, welches den gewaltigeren Geist des Vaters in all seinen Werken kennzeichnet. Die Mendelssohn'sche Hymne setzen wir als zu bekannt voraus, als dass wir mit einer Bemerkung darüber lästig fallen möchten; sie wurde, wie Alles an diesem Abend, von dem Verein recht wacker ausgeführt — das Solo sang Frau v. Mangstl-Hetzenecker, unsere frühere Primadonna, mit der ihr stets eigenen Noblesse. Das *Stabat mater* von Rheinberger ist wohl das beste Werk, welches dieser Künstler bis jetzt vor die Oeffentlichkeit brachte. Es ist nicht blos religiöse, sondern wirkliche, und zwar ausschliesslich katholische, Kirchenmusik, ohne dabei den Stempel jener behaglichen Sinnlichkeit zu tragen, welcher so vielen Messen etc. der besten katholischen Kirchencomponisten des 18. Jahrh., die beiden Haydn und Mozart nicht ausgenommen, aufgeprägt ist. Naive Frömmigkeit und Glaubenstreue führen hier eine ernste, von jedem unnützen Schmuck befreite Sprache. Der Text ist sehr geschickt in fünf Nummern abgetheilt: 1) *Stabat mater* — Chor, 2) *Quis est homo* — Arie für Sopran, 3) *Eja mater* — ein Ensemble, in welchem ein kurzer Choral fünfmal unverändert repetirt wird, während drei freie Soli, welche sich zuletzt zum Terzett vereinigen, darüber gehen, 4) *Fac me vere tecum flere* — Duett für Tenor und Bass, 5) *Fac me plagis vulnerari* — Schlusschor mit Fuge *(Quando corpus morietur)*. In den vier ersten Nummern ist der Ausdruck dem Text entsprechend mehr wehmüthig und weich; erst im Schlusschor erhebt er sich, namentlich bei den Stellen »*cruce hac inebriari*« und »*inflammatus et accensus per te*«, zu einer überraschenden Grossartigkeit. Das schöne Werk fand auch die wärmste Aufnahme, und das Ensemble wurde wegen seines besonderen Wohlklangs *da capo* verlangt. Leider fehlte das Orchester, was namentlich in der Schlussfuge, wo stellenweise die Instrumente contrastirend eingreifen, fühlbar wurde. Der Verein muss sich, wie es scheint, mehr als früher mit dem Clavier behelfen.

Die Herren Walter, Closner, Thoms und Müller brachten in drei Soiréen folgende Quartette, und zwar in meist vortrefflicher Ausführung, zu Gehör: von Jos. Haydn: D-dur Op. 50 Nr. 49, D-dur Op. 64 Nr. 63 und F-moll Op. 20 Nr. 25; von Mozart: B-dur Op. 10 Nr. 3 und das Quintett in G-moll, wobei Herr Prückner mitwirkte; von Beethoven: Quartett in C-dur Op. 59 Nr. 9, B-dur Op. 130 Nr. 13 in 6 Sätzen; von Spohr: G-moll Op. 4; von Robert Schumann: A-moll Op. 41. Wollen wir im Vortrag all dieser Werke einen Unterschied hervorheben, so müssen wir dem der beiden Beethoven'schen Quartette und des Gmoll-Quintetts den Vorzug einräumen, während wir gestehen müssen, dass sich für das Quartett von Schumann eine noch feinere Ausführung denken liesse. Hiermit sei indess diesen vorzüglichen Künstlern kein Vorwurf ausgesprochen! Wer so, wie Berichterstatter, weiss, wie sehr die Mitglieder des Hoforchesters gerade in der einschlägigen Zeit durch Proben und Aufführungen in Anspruch genommen waren, wird es begreiflich finden, wenn es ein oder das andere Mal an gehöriger Zeit zum Einstudiren eines schwierigen Quartetts gebrach.

Das Concert von Richard Wagner fand also, wie gesagt, im k. Hof- und Nationaltheater statt, und zwar unter dem Titel »Grosse Musikaufführung von Richard Wagner«. Der Componist, welcher sich kurz zuvor durch seinen »Fliegenden Holländer«*) Lorbeeren errungen hatte, wurde mit Applaus empfangen, und

*) Diese längst angekündigte und vielbesprochene Oper fand bei der ersten Aufführung unter des Componisten persönlicher Direction eine überaus glänzende Aufnahme; namentlich wollte nach dem zweiten Act, der wohl zu den besten Schöpfungen Wagner's gehört, Applaus und Hervorruf der darstellenden Künstler (Frl. Sophie Stehle und Herr Kindermann) und des Componisten kein Ende nehmen. Die zweite Aufführung fand schon ein weniger animirtes Publicum, was jedoch im Allgemeinen mehr der Magerkeit des Stoffes als der Composition zuzuschreiben ist.

Digitized by Google

das (etwas spärliche) Publicum hörte den fremdartigen Klängen mit immer gesteigerter Spannung zu. Es würde uns viel zu weit führen, wollten wir zu erörtern versuchen, wie sich das jetzige Schaffen Wagner's zu seinem früheren, wie sich der Componist der Nibelungen und der Meistersinger zu dem des Tannhäuser verhält, ob und wie seine musikalische Productionskraft seinen poetischen Intentionen, ob und wie überhaupt sein ganzes künstlerisches Wirken den in seinen Schriften ausgesprochenen Grundsätzen entspricht. In der Ueberzeugung, dass über alle diese und andere derartige Fragen, worunter wir auch noch die eine anführen wollen, ob es eine dramatische oder musikalische Errungenschaft ist, auf den Stabreim und die Alliteration zurückzugeben, — dass über all diese Fragen die »Gelehrten« völlig einig sind: wollen wir nur kurz die einzelnen Nummern des Concerts aufzählen und daran die eine oder die andere Bemerkung knüpfen. Es wurde eingeleitet mit »einer Faust-Ouvertüre« mit dem Motto »Der Gott, der mir im Busen wohnt . . . und so ist mir das Dasein eine Last« etc. Dann kamen Bruchstücke 1) aus: »Die Meistersinger von Nürnberg«, a. Versammlung der Meistersingerzunft (für Orchester allein), b. Pogner's Anrede an die Versammlung, c. Ouvertüre (mit einem grossen Programm); 2) aus »Tristan und Isolde«, a. Vorspiel (Liebestod), b. Schlusssatz (Verklärung); 3) aus »Die Walküre« (erstes Hauptstück des Bühnenfestspiels: Der Ring des Nibelungen), a. Siegmund's Liebesgesang, b. der Ritt der Walküren (für Orchester allein), c. Wotan's Abschied und Feuerzauber; 4) aus »Siegfried« (zweites Hauptstück des Bühnenfestspiels: Der Ring des Nibelungen), zwei Schmiedelieder a. Schmelzlied, b. Hämmerlied; und endlich zum Schluss: Ouvertüre zu Tannhäuser. Wir berufen uns auf das allgemeine Urtheil, indem wir constatiren, dass dieses schwungvolle Tonstück, welches auch von dem colossalen Orchester (eine Reihe von Hornisten und Trompetern durchmass die ganze Breite unseres beträchtlichen Bühnenraums — der dahinter aufgepflanzten Posaunen und Tuben nicht zu gedenken) unübertrefflich ausgeführt wurde, unter allem Vorgeführten den Vorzug verdiente. Von den Gesangspiècen erheben sich nur zwei, und diese nur stellenweise, zu einer selbständigen, fasslichen Melodie; diese sind Siegmund's Liebesgesang und Wotan's Abschied. Bei allen übrigen spielt der Sänger die traurige Rolle eines sehr entbehrlichen Factors. Bezüglich der Instrumentalstücke glaubten wir im Allgemeinen wahrzunehmen, dass Wagner's Charakteristik bereits zur blossen Tonmalerei, und zwar im engsten Sinne, geworden ist, indem er einen bestimmten Gedankensatz durch einen bestimmten musikalischen Satz, eine Wortphrase durch eine Notenphrase wiederzugeben sucht (denn darauf weisen seine genauen Programme hin), dass er mithin der Musik eine Wirksamkeit zumuthet, welche sie nie hatte und nie haben wird. Im hohen Grad überraschend war indess »der Ritt der Walküren«; das Stück wurde stürmisch *da capo* verlangt. Jedenfalls ist der Schluss, worin man wirklich die ungeheuerlichen Gestalten in wildem Taumel aus einander stäuben sieht, eine der genialsten Tonmalereien, welche vielleicht je zu Papier gebracht wurden. Ein ähnliches Malerkunststück lieferte Wagner mit dem Feuerzauber Wotan's; da flunkerte und sprühte Alles, und man glaubte in der That in die »wabernde Gluth« zu blicken, die der Gott heraufbeschworen. — Das Publicum, welches nicht vergass, dass es den Componisten des »Tannhäuser« vor sich habe, begegnete ihm mit der äussersten Loyalität und es wurden nur vereinzelte Kundgebungen des Missfallens bemerkbar.

Noch haben wir kurz des Weihnachtsconcertes zu erwähnen, welches die musikalische Academie ausser Abonnement gab. Wir machten in demselben zum ersten Mal die Bekanntschaft mit Herrn Hans von Bülow, der auf dem Zettel als »Vorspieler seiner Majestät des Königs« annoncirt war. Soweit wir ihn diesem ersten Auftreten nach beurtheilen, besitzt er bei eminenter Technik eine solide, künstlerische Auffassung, ohne gerade den Eindruck der Genialität zu machen. Leider konnte er es sich nicht versagen, unsere alten Meister verbessern zu wollen. Kamen uns schon in dem Beethoven'schen Es dur-Concert einige Stellen verdächtig vor, so waren wir sehr erstaunt, in der Phantasie (C-moll Nr. 3) von Mozart Harmoniegänge in der linken Hand zu hören, welche Mozart — aus gutem Geschmack! — weggelassen hat. Als gewaltiger Spieler bewährte er sich in der von Liszt transcribirten Orgelfuge (A-moll) von Seb. Bach, wobei uns namentlich sein Octavenspiel mit der linken Hand imponirte. Das Concert begann mit Rob. Schumann's Ouvertüre zu »Genofeva«, welche, hier erst zum zweiten Mal aufgeführt, eine ziemlich warme Aufnahme fand, und endete mit der vierten Symphonie (A-dur) von Mendelssohn.

Berichte.

Dresden. *S.* Ein seltenes Concert haben wir hier gehabt, über das ich Ihnen hiermit Bericht erstatte. Der berühmte Harfenvirtuos Charles Oberthür aus London liess sich Montag, den 23. Januar, in einer *Soirée musicale* im Saale des Hôtel de Saxe hören, unterstützt theils von den Kammermusikern Herren Medefind und Böckmann (Violine und Cello), theils von der hiesigen Singacademie unter Leitung ihres Dirigenten, des Hrn. Musikdirectors und Organisten Pfretzschner.

Die Harfenvorträge des Concertgebers waren zugleich seine eigenen Compositionen und als solche nicht gerade classisch. Auf Entfaltung der instrumentalen Technik und Bravour berechnet, entziehen sich solche Erzeugnisse dem Maassstabe musikalischer Kunstwerke: organische Entwickelung der Sätze aus den thematischen Motiven, planvolle Symmetrie des Baues, wechselnde und erschöpfende Durchführung der Grundgedanken darf man von ihnen nicht fordern. Auch das »Grosse Original-Trio« des Concertgebers »für Violine, Violoncell und Harfe« (Nr. 1 des Programms) war moderne Salonmusik und beschränkte sich auf einige melodiöse Cantilenen im Stil der neuitalienischen Opernarie, mit denen Violine und Violoncell alternirten und zu denen die Harfe die arpeggirte Accordfüllung gab. Die Harfe ist eben kein für die Kammermusik günstiges Instrument. Sie kann allerdings auch Melodien spielen und diese selbst begleiten; aber auch diese Melodien haben keinen festen Tonkern, keinen *tenor* des Claviers. Daher ist die Harfe im Zusammenspiel mit andern Instrumenten wesentlich auf jene gebrochenen Harmonien reducirt, die sie durch Reissen ihrer Saiten erzeugt; durch alle Tonlagen auf- und abschwebend, kann sie die Accorde nur arpeggirt, nur im verfliegenden Nacheinander der einzelnen Töne zum Erklingen bringen; auch ihre Begleitung ist keine geschlossene, compacte, den mitspielenden Instrumenten homophone Klangmasse, sondern nur dünn und gehaucht und vor Allem ohne das kräftige Fundament tiefer Basstöne. Das eigentlich klangliche Element, der feste Melodienzug in den Compositionen muss von den gediegnern Mitspielern übernommen werden.

Sieht man aber über diesen Charakter des Instruments hinweg, dann kommt man zur vollen Anerkennung des Meisters und seiner selbständigen Vorträge, wie im vorliegenden Falle der »Elegie auf dem Grabe von Parish-Alvars« (Nr. 3) und der »Serenade von Parish-Alvars« selbst (Nr. 5). Hier documentirte der Spieler eine Meisterschaft der Technik, eine Beherrschung seines undankbaren Instruments, die man im hohen Grade bewundern muss. Was er besonders im Zusammenspiel der Melodie mit einer höchst complicirten Begleitung in den verschiedenen Höhelagen seines Instruments leistet, welchen

Digitized by Google

Silberklang er selbst noch den höchsten Chorden zu entlocken weiss, so dass sie nur noch wie gehauchtes Aeolssäuseln klangen — das dürfte sich kaum noch überbieten lassen und gegenwärtig schwerlich seines Gleichen haben. Auch ohne vom musikalischen Standpunkte aus für die betreffenden Compositionen zu schwärmen, fanden wir doch den Beifall, welchen sie hervorriefen, und den Dacapo-Ruf, womit die eine Pièce verlangt wurde, vollkommen begreiflich.

Und doch — wie verschwand diese hochgesteigerte Technik hinter den Gesangvorträgen, welche zwischen den obligaten Vorträgen zu Gehör kamen! Neben den dünnen, spitzen Harfentönen — wie voll und warm drang die Menschenstimme an unser Ohr! Da war fester, gehaltener Ton, seelenvoller Hauch der Brust, unmittelbare Sprache der Empfindung. Schmerzlich empfanden wir den Mangel unserer öffentlichen Concerte, die fast ausschliesslich Instrumentalwerke zur Aufführung bringen, ohne den Reiz, ohne die Abwechselung mit herzerfreuendem Gesange. Herr Musikdirector Pfretzschner verdient aufrichtigen Dank, dass er, im Gefühl dieses Mangels, die Gesangleistungen seines Vereins so bereitwillig zur Verfügung stellt. Er that recht daran, gerade Lieder zu wählen, diese kleinste Gesangsgattung, in der das Gefühl seine menschlichste, auch dem Laien verständliche Sprache redet. Die Palme unter den vorgetragenen Chorliedern errangen die beiden französischen Volkslieder (Brunettes, 1650. Nr. 4 des Programms), von denen das zweite sogar wiederholt werden musste, Dank dem gesunden Sinn des Publicums, das richtig heraushörte, wo die wahre Schönheit sei. Von einem spätern Bearbeiter 4stimmig harmonisirt, fesseln diese Gesangstücke doch vornehmlich durch originelle Melodik, der man sowohl das Alter, wie auch den fremdländischen Ursprung anmerkt; ein Zug von französischer Pikanterie und von neckischem Volkshumor ist unschwer daraus zu vernehmen. Dass aber die Lieder so wirksam zur Geltung kamen, verdankten sie dem exacten Vortrage des Sängerchors, der sich auch die zartesten Feinheiten nicht entgehen liess. Nochmals Dank dem sinnigen Dirigenten für diese Wahl und Dank dem Concertgeber für diese vocale Unterstützung.

Leipzig. *S. B.* Die erste Abendunterhaltung für Kammermusik (2. Cyklus) im Gewandhause brachte, wie wir schon in einer Notiz der vorigen Nummer meldeten, ein Clavierquartett in F-moll vom Prinzen Louis Ferdinand (der Clavierpart gespielt von Hrn. Blassmann, früherem Musikdirector der hiesigen Musikgesellschaft »Euterpe«); Beethoven's Claviertrio in C-moll Op. 1, vom Meister selbst für Streichquintett bearbeitet und als Op. 104 herausgegeben; dann desselben Claviersonate in E-dur Op. 109 (Herr Blassmann), und zum Schluss Schumann's Streichquartett in A-dur, — Werke, deren Zusammenstellung zum Programm eines Abends man unbedingt gutheissen kann. Freilich glauben wir nimmermehr, dass Beethoven zu der obigen Bearbeitung einen andern Impuls hatte, als den auf leichte Art ein vielleicht ganz ansehnliches Honorar zu verdienen (Geld hatte er doch immer nöthig!). Denn mit welchen Augen er selbst, zur Zeit als seine Opuszahlen über hundert gingen, seine erst-edirten Compositionen betrachtete, ist bekannt genug. Auch wird Niemand selbst gegenüber der bewunderungswürdigen Weise, wie Beethoven die Aufgabe der Bearbeitung löste, verkennen können, dass das Werk unmöglich dabei gewinnt oder auch nur in der neuen Gestalt den Vergleich aushält. Nur wer das Original etwa nicht kännte, würde die Verschiedenheit der Tonfarben, die dem Trio so grossen Reiz verleiht, leichthin verschmerzen; dazu kommt noch, dass namentlich die Variationen ganz entschieden claviermässig erfunden sind und das Tempo derselben im Quintett ein weit mässigeres, minder lebendiges sein muss. Der grosse Erfolg, welchen der Vortrag dieses Stücks trotzdem in der besprochenen Abendunterhaltung fand, kann uns in dieser Ansicht nicht beirren. — Ueber Hrn. Blassmann's Clavierspiel, das nach vielen Richtungen sehr verdienstlich, namentlich durch eleganten Anschlag ausgezeichnet ist, würden wir uns sehr befriedigt erklären können, störte uns nicht immer noch sein schon öfter gerügter falscher Pedalgebrauch. — Das Schumann'sche Quartett gelang im ersten und dritten Satz vortrefflich. Bei den Variationen und im Finale konnten wir zu keinem rechten Genuss gelangen. Wir wissen nicht, ob es an der Localität oder an den Saiten und Instrumenten, oder an deren Behandlung lag: die schwungvollen Stellen klangen rauh und unschön. Je mehr die Composition selbst in diesen Partien auf der Grenzscheide steht, wo die Kammermusik aufhört und die Weise der Zigeuner beginnt, desto strenger müssten sich die Ausführenden bestreben, durch schönen Ton und maassvollen Vortrag die künstlerische Wirkung aufrecht zu erhalten. — Die bei den Streichinstrumenten Mitwirkenden des Abends waren die Herren David, Röntgen, Haubold, Hunger und Lübeck.

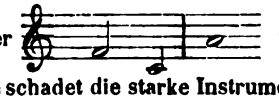
— Am 2. Februar fand im Gewandhause das übliche Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds statt. Diese jährlich stattfindende Aufführung findet ein etwas gemischtes Publicum vor sich, da viele Personen, die sonst keinen festen Platz haben, die Gelegenheit benutzen, um einmal ein Gewandhaus-Concert zu hören. Nur dadurch können wir es uns erklären, dass man Mozart's zum ersten Mal aufgeführte ungedruckte D dur-Serenade*) (comp. in Salzburg 1775 zur Verlobung des Hrn. Spath und des Frl. Elisabeth Haffner) ziemlich kühl vorübergehen liess. Ja, es schien fast, als hätten nur die (allerdings sehr schön gespielten) Violin-Soli des Hrn. David das Stück über Bord erhalten. Diesem Publicum fehlte offenbar der Feinsinn für die zahlreichen schönen und interessanten Einzelmomente, wie für die überall vollkommene künstlerische Arbeit und Formvollendung in diesem Werke. Es ist wahr: das Werk ist ein Gelegenheitsstück, und als solches ohne höhere Inspiration und sonderlich tiefere Antriebe geschrieben. Aber welche Bewunderung verdient ein Künstler, der selbst bei im Grunde so unbedeutender Gelegenheit ein so reiches Füllhorn anmuthiger und origineller Ideen auszugiessen keinen Anstand nahm! Uns hat das zum ersten Mal gehörte Werk grosse Freude gemacht und wir sind überzeugt, dass überall, wo ein wirklich musikalisches und urtheilsfähiges Publicum versammelt ist, diese Freude eine allseitige sein wird. Hoffentlich wird sich ein Verleger finden, der das Stück vollständig druckt. — Das Ganze besteht, abgesehen von den ausgelassenen Stücken (vergleiche v. Köchel Nr. 250 und Jahn I 573 u. a. a. O.) — aus folgenden meist kurz gehaltenen Sätzen: Marsch**), Einleitung und Allegro, Andante, Menuett, Rondo, Menuett mit zwei Trios, Einleitung und Finale. Die drei mittleren Sätze haben ein »Violin-Solo«, und unter diesen zeichnet sich besonders das Rondo durch grosse Lebendigkeit und geistreiche Verwendung der Figuren aus. In der zweiten Menuett ist das zweite Trio von besonders originellem Zuschnitt, und das Finale hat Motive von wahrhaft Haydn'scher Launigkeit. Aber auch in den übrigen Sätzen findet sich eine Frische der Erfindung, eine Freiheit der Gestaltung, die bei einem Werke, das nun bald 100 Jahre alt ist, wahrhaftig nicht unterschätzt werden dürfen. — Eine zweite alte Novität, die in diesem Concert geboten wurde, war Mendelssohn's nachgelassene C dur-Ouvertüre (comp. 1826, revidirt 1833). Auch sie erfreute sich nur eines mässigen Erfolgs, was wir dem Umstande zuschreiben wollen, dass man nicht gleich Anfangs durch ein prägnantes Thema für

---

*) D. h. als solche ungedruckt. Vier Sätze derselben enthält die achte der bei Breitkopf und Härtel ausgegebenen »Symphonien«.

**) Später dazu componirt.

Digitized by Google

das Werk gewonnen wird. Später treten ganz schöne Motive auf; auch die Durchführung mit den ewig wogenden Streichinstrumenten und der bald in Vierteln bald in halben Noten auftretenden Figur der Bläser  ist geistreich erfunden. Dem Ganzen schadet die starke Instrumentirung, die mit dem Inhalt in keinem richtigen Verhältniss steht. — Auf dem ursprünglichen Programm war ferner Beethoven's Tripelconcert versprochen; aus Gründen, die wir nicht kennen, wurde dieses Stück in der letzten Stunde durch desselben Meisters Clavierconcert in C-moll ersetzt, dessen Vortrag Herr Reinecke in dankenswerther Bereitwilligkeit und mit einem Erfolge übernahm, der in Rücksicht der gering bemessenen Zeit doppelt ehrenvoll war. — Den gesanglichen Theil hatte Frl. von Alvsleben aus Dresden übernommen; sie sang, wie immer, mit ihrer klaren schönen Stimme und mit wohlthuender Reinheit in getragenen Sätzen wie in Coloraturen, die Arie mit obligater Clarinette aus Spohr's »Faust«, dann eine aus den »Puritanern« und zum Schluss Mendelssohn's »Rheinisches Volkslied« und Taubert's »Gute Nacht«. — Endlich ist Herr Lübeck zu erwähnen, der drei S. Bach'sche Violoncellstücke (natürlich (!) mit Clavier) unmittelbar hinter der trivialen Puritaner-Arie vortragen zu müssen die fatale Aufgabe hatte, dieselbe aber so glücklich löste, dass er den lebhaftesten Beifall davontrug.

Nachrichten.

(Wiener Nachrichten.) Die »Wiener Singacademie« hat, nachdem Herr Dessoff seine Entlassung genommen, Hrn. Weinwurm zum Chormeister gewählt und sodann einen — »Vergnügungsabend« veranstaltet. (Zum »Vergnügen« scheint uns bei diesem Institut nicht eben die rechte Zeit). — Die österreichische Regierung hat (nach Wiener politischen Zeitungen) die Theilnahme an dem Allgemeinen deutschen Sängerfeste in Dresden verboten. Sollte man dergleichen unter Schmerling für möglich halten?! — Schachner's in England mit Beifall gegebenes Oratorium »Israels Rückkehr aus Babylon« soll auf den besonderen Wunsch der Kaiserin Elisabeth zu einem wohlthätigen Zweck aufgeführt werden. — Der »Evangelische Chorverein« hat am Neujahrstage in der lutherischen Kirche der inneren Stadt einen Festchor von S. Bach »Nun lob' mein Seel' den Herren« gesungen. Seitdem verlebte dieser Verein aber eine bedenkliche Phase. Der Dirigent Herr Grädener, und mit ihm eine nicht geringe Zahl von Ausschuss- und andern Mitgliedern ist ausgetreten. Der neu erwählte Dirigent, Capellmeister eines Vorstadttheaters, bietet in seiner künstlerischen Person wenig Gewähr dafür, dass das Institut im Geiste seiner Gründer fortgeführt werden wird.

Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach hat durch ihren Gesellschafts-Secretär Dr. Keesbacher einen zweiten Jahresbericht (1864) veröffentlicht. Wir entnehmen demselben, dass an Symphonien in diesem Jahr (unter einer ziemlichen Masse anderer Musik) nur zwei aufgeführt wurden: die von Mozart in C und die in A-moll von Mendelssohn. (Das Beispiel der Reichshauptstadt Wien scheint in den österreichischen Provinzialstädten überhaupt noch wenig Nachahmung zu finden. Man beeilt sich daselbst gewöhnlich mehr allen Fastnachts-Unsinn einzuführen, den man in der grossen Stadt zu Tage fördert, als die wirklichen Fortschritte in ernsten Dingen. D. Red.)

In Pesth ist eine neue (zweite) Symphonie von Rob. Volkmann mit grossem Beifall aufgeführt worden; dieselbe soll im Gegensatz zur ersten kurz, populär und von launigem Charakter sein.

In der zweiten diesjährigen Quartett-Soirée in Stuttgart kam nebst Haydn's D moll- und Mendelssohn's Es-Quartett, Beethoven's Cis moll-Quartett (zum ersten Male daselbst!) zur Aufführung und erfreute sich einer sehr warmen Aufnahme.

Ein Concert, welches kürzlich in Heidelberg stattfand, brachte neben Mendelssohn's A dur-Symphonie und Beethoven's Egmont-Ouvertüre, Gesangvorträge der Frau Anschütz-Haase; ferner producirte sich der Stuttgarter Cellist Herr Krumbholz mit einem Concert von Davidoff, einem Adagio von Mozart (aus dem Quintett Op. 108) und der »Romanesca«.

Bruch's Oper »Loreley«, welche in Cöln und Hamburg noch immer mit Beifall gegeben wird, soll demnächst in Hannover zur Aufführung kommen.

In Paris kam eine neue Oper »Capitaine Henriot«, Musik von Gevaert, zur Aufführung. Man glaubt in Paris, dass diese Oper in Deutschland mehr ansprechen werde, als sie es in Paris konnte, für dessen Opern-Publicum das Werk »zu gut« sei.

Am 10., 11. und 12. Juni d. J. soll in Braunschweig ein grosses Musikfest stattfinden, wobei Händel's »Samson« und Beethoven's 9. Symphonie die Hauptwerke wären.

Joachim hat in Hannover seinen Abschied verlangt. Näheres hierüber findet man in den »Signalen« Nr. 10.

Leipzig. In dem morgen stattfindenden Gewandhaus-Concerte werden wir die Freude haben, Herrn Joachim und seine Gemahlin zu hören.

ANZEIGER.

[22] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Werke von Louis Ferdinand, Prince de Prusse.

		Thlr.	Ngr.
Op. 1.	**Quintetto** pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncello. Nouvelle Edition	3	—
	Dasselbe arrang. für Pianoforte allein von Mockwitz	1	15
- 2.	**Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. As dur	2	—
- 3.	**Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Es dur	2	—
	Rondo daraus arr. für Pianoforte zu 4 Händen	1	—
- 4.	**Andante avec Variationen** B dur, für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell	1	10
- 5.	**Quartett** Es dur, für Pfte., Violine, Viola u. Vcell.	2	15
	Dasselbe arrang. für Pianoforte zu 4 Händen	2	—
*) - 6.	**Quartett** F moll, für Pfte., Violine, Viola u. Vcell.	2	15
- 7.	**Fugue à 4 voix.** G moll	—	5
- 9.	**Rondo**, B dur, für Pianoforte und Orchester	2	—
- 10.	**Grand Trio**, Es dur, für Pianoforte, Violine und Violoncell	1	15
	Rondo daraus arr. für Pianoforte zu 4 Händen	1	—
- 13.	**Rondo**, Es dur, für Pianoforte und Orchester	2	—

*) Dieses Quartett wurde neuerdings in der Quartett-Unterhaltung im Saale des Gewandhauses mit vielem Beifall ausgeführt.

[23] Im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig ist erschienen:

Zweite Symphonie (F dur) für Orchester

von

Th. Gouvy.

Op. 12.

Partitur	n. 8 Thlr. 6 Ngr.
Orchesterstimmen	7 - — -
Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen	2 - 10 -

[24] **Cataloge**

unseres antiquarischen Musikalienlagers geben wir in monatlichen Zwischenräumen aus und sind solche durch uns direct (franco) oder durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen. Im Januar wurde ausgegeben: Nr. 69. **Instrumentalmusik.** Nr. 70. **Gesangmusik.** Unter der Presse ist Nr. 71. **Pianofortemusik,** nebst Anhang: **Eine ausgewählte Sammlung werthvoller Musikalien aus allen Fächern.**

J. D. Class'sche Buchhandlung in Heilbronn.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. Februar 1865. **Nr. 7.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: L. v. Beethoven's dramatische Compositionen (König Stephan, die Ruinen von Athen). — Kritische Anzeigen (Musikalische Literatur. Claviermusik zu zwei Händen [Fortsetzung]). — Musikleben in Wien. — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

L. van Beethoven's dramatische Compositionen.

König Stephan, die Ruinen von Athen.

H. D. Zu den grossen und dauernden Verdiensten der neuen Gesammtausgabe von Beethoven's Werken, welche von der Breitkopf und Härtel'schen Verlagshandlung veranstaltet worden ist, ist nun auch jenes hinzugetreten, dass in derselben endlich einmal mit der bisher versäumten Herausgabe der ungedruckten Arbeiten des Meisters ein Anfang gemacht wird. Dass im Verhältniss zu den bekannten und längst veröffentlichten Compositionen die Zahl der ungedruckten eine geringe und unter ihnen weniges von solcher Bedeutung sei, dass wir Beethoven daraus von einer wesentlich neuen Seite kennen lernten, ist von O. Jahn in dem Aufsatze »Beethoven und die Ausgaben seiner Werke«*) bemerkt worden, wo zugleich eine Aufzählung der vorhandenen ungedruckten Werke gegeben ist. Der Prospect der Ausgabe liess die Behandlung derselben fürerst noch unbestimmt; doch hat sie eins der umfangreichsten und sicherlich das bedeutendste schon jetzt mit aufgenommen und unter den dramatischen Compositionen (Serie 20) als Nr. 207[b] veröffentlicht: die vollständige Musik zu dem Kotzebueschen Vorspiele Ungerns erster Wohlthäter oder nach später eingeführter Benennung König Stephan.

Völlig unbekannt war freilich das Werk auch bisher nicht; zwei der Biographen Beethoven's hatten von demselben Kenntniss genommen und es besprochen. Lenz, welcher eine in Petersburg befindliche Abschrift benutzen konnte, hatte in seinem kritischen Cataloge (Bd. 5 S. 127 ff.) die einzelnen Nummern angegeben und sein Gesammturtheil dahin formirt, dass »mit Ausnahme von Ouvertüre und Marsch diese Gelegenheitsmusik kein höheres Interesse in Anspruch nehme.« Nach ihm hat Marx für die zweite Auflage seines »Beethoven« das Werk nach der Originalhandschrift studirt und von den meisten Nummern in seiner Weise Beschreibungen und Charakteristiken geliefert, die natürlich manches Treffende enthalten; freilich hat er zuweilen das Interessanteste, wie z. B. das grosse Melodram, gar nicht erwähnt. Da nun also diese früheren Besprechungen des Werkes in keiner Weise erschöpfend und abschliessend genannt werden können, so ist jetzt, wo das Werk zum ersten Male für Jedermann zugänglich wird, eine eingehende Prüfung und Analyse um so mehr geboten, die wir um so lieber versuchen, als wir in der That glauben, dass dasselbe zur näheren Beleuchtung einer wesentlichen Seite in Beethoven's Begabung wirklich neues Material bietet.

Wir schicken die historischen Notizen über das Werk voraus. Ungerns erster Wohlthäter war, wie jetzt bekannt ist, zugleich mit den Ruinen von Athen für die Eröffnung des neuen Theaters in Pesth geschrieben und wurde daselbst am 9. Februar 1812 aufgeführt. Wer sich darüber und über das Verhältniss der beiden Stücke bei den bekannten Biographen Raths erholen wollte, der war freilich übel berathen. Schindler (Bd. 1 S. 183) verlegt die Eröffnung des Theaters in den Anfang des Herbstes 1812 und nennt König Stephan ein »ungarisches Nationalschauspiel«, während er nur die Ruinen von Athen als ein Kotzebuesches Werk bezeichnet; zu jenem soll Beethoven etwa in der Mitte des Jahres, während er sich der Cur wegen in Teplitz aufhielt, die Ouvertüre geschrieben haben. Von der Existenz weiterer Musikstücke zu demselben weiss er also, wie überhaupt von sonstigen ungedruckten Werken Beethoven's, nichts und erweist sich in einer Sache, die er nicht selbst miterlebt hat, als durchaus ungenau und unzuverlässig. Marx (Bd. 2 S. 168) nimmt an, »dass das Vorspiel die Festlichkeit eröffnet und die Ruinen von Athen sie als Nachspiel beschlossen haben; doch haben wir über diesen jetzt unwichtigen Umstand keine Bestimmtheit.« Mit solcher Naivetät tragen heutige Biographen ihre Saumseligkeit im Forschen zur Schau und erklären die Ermittelung der Wahrheit für unwichtig. Die richtigen Angaben, welche auch bei Lenz stehen, waren sowohl aus den Textbüchern der beiden Stücke*), wie aus den Wiener Zeitungen jener Tage zu gewinnen. Einen ausführlichen Bericht über die Pesther Aufführung brachte die in Wien erscheinende Zeitschrift »Der Sammler« unterm 18. Februar 1812; wir theilen nachstehend einen uns gütigst mitgetheilten Auszug aus demselben mit.

»Pesth. Die lange genährte Sehnsucht der Einwohner von Pesth nach einem besseren Theater, als womit sie sich bisher begnügen mussten, wurde endlich am 9. Febr. d. J.

*) Grenzboten 1864, Seite 18.

*) Das uns mitgetheilte Textbuch zu König Stephan hat den Titel: Ungerns erster Wohlthäter. Ein Vorspiel mit Chören. Zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth verfasst von August von Kotzebue; in Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven. Aufgeführt den 9. Febr. 1812. Pesth, 1812.

Digitized by Google

zur allgemeinen Freude erfüllt. Diesen Tag, der eben zur öffentlichen Feier des Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers bestimmt war, konnte die Verschönerungscommission und die Theaterdirection auch durch die Eröffnung des neuen Theaters verherrlichen. Die Theilnahme des Publicums daran war sehr lebhaft.

Die Direction hatte aber auch keinen Aufwand von Kosten und Mühe gescheut, um diese Feierlichkeit auf eine gebührende Weise zu begehen. Schon im May des verflossenen Jahres hatte sie den berühmten dramatischen Dichter, Herrn v. Kotzebue, ersucht, für diese Gelegenheit eine Trilogie zu bearbeiten, deren Sujet aus der ungarischen Geschichte genommen war, und die aus einem Vorspiele mit Chören, einem eigentlichen Drama und einem Nachspiele mit Gesängen bestehen sollte. Herr v. Kotzebue erfüllte diese Bitte sehr bald; und nun übernahm, dem Wunsche der Direction gemäss, die musikalische Composition dazu der als geistreicher, origineller Tonsetzer berühmte Herr Ludwig van Beethoven in Wien. — Es war zu erwarten, dass Dichter und Compositeur den Wunsch der Direction auf eine Art erfüllen würden, die dem ganzen gebildeten urtheilsfähigen Publicum volle Genüge leisten würde. Und so geschah es auch. — Das Vorspiel mit Chören führt den Titel: Ungerns erster Wohlthäter, und stellt König Stephan I. in den interessantesten Situationen seiner Regierung und in den wichtigsten Verhältnissen zu seinem Volke dar, die nur in einem Acte zusammengedrängt werden konnten. — Das eigentliche Drama, welches Herr v. Kotzebue unter dem Titel: Bela's Flucht verfertigt hatte, konnte aus verschiedenen Rücksichten nicht gegeben werden. Es wurde daher ein anderes substituirt: Die Erhebung von Pesth zur königlichen Freistadt, nach der Geschichte des Jahres 1244 bearbeitet, in einem Aufzuge. — Das Nachspiel mit Gesängen und Chören ist betitelt: Die Ruinen von Athen. — Die Musik ist sehr originell und vortrefflich, ganz ihres grossen Meisters würdig.

Um das ganze Publicum an dem Genusse dieser ersten Vorstellung Theil nehmen zu lassen, wurden dieselben am 10. und 11. Februar wiederholt, jedesmal bei vollem Hause und mit gleichem Beifalle.«

Wer an das Kotzebue'sche Vorspiel mit Ansprüchen auf poetische Erfindung, dramatische Motivirung und Charakteristik herantreten wollte, würde sehr getäuscht werden; wir haben es nur mit einer Reihe von Situationen zu thun, zwischen denen ein innerlich nothwendiger Zusammenhang nicht besteht. Die geschichtlichen Verdienste des Königs Stephan I., die Macht einzelner Häuptlinge gebrochen, dem Volke Gesetze gegeben und das Christenthum fest begründet zu haben (wofür er von Papst Sylvester II. die heilige Krone erhielt), werden hier ziemlich gewaltsam und äusserlich zu einem Bilde vereinigt. Zu Anfang des Stücks erblicken wir den König auf einem freien Felde vor Pesth, umgeben von seinen Edeln, die er berufen hat »das Heil der Völker zu berathen«, auf einem von Schilden erbauten Throne, neben dem noch ein anderer, mit Blumen geschmückter Thron errichtet ist. Die Tageszeit ist nicht angegeben; Nebel verbirgt den Hintergrund. Nach einem Chore der Edeln erhebt sich der König und begrüsst die Seinigen, erinnert sie an die Thaten ihrer Vorfahren, an die frühere Wildheit, und wie durch seinen Vater Geysa das Christenthum bei ihnen Eingang fand. Letzteren Gedanken nimmt der Chor auf und vergleicht das frühere Dunkel mit der späteren Erleuchtung; während dessen beginnt der Nebel sich zu theilen. Nun meldet ein Krieger die Besiegung und Bekehrung des wilden Stammes Moglut und verkündet das Herannahen der Besiegten unter ihrem Fürsten Gyula, welche unter kriegerischem Marsche gefesselt eingebracht werden; für eine Rathsversammlung eine allerdings überraschende Unterbrechung. Es folgt ein Gespräch zwischen Stephan und Gyula; letzterer erklärt sich, durch Stephans Edelmuth gerührt, zur Annahme des Christenthums bereit, worauf ihm seine Fesseln abgenommen werden. Hierauf tritt der bairische Gesandte vor und meldet die Ankunft seiner Prinzessin Gisela, der dem Könige verlobten Braut; von edeln Frauen umgeben, wird sie unter Tanz und Gesang eingeführt, wird vom Könige empfangen und, nachdem sie auf dem zweiten Throne Platz genommen hat, noch einmal vom Chore begrüsst. Wieder erhebt sich der König und erinnert seine Ungarn, wie sie erst durch Annahme des Christenthums der Gemeinschaft anderer Völker werth geworden seien. Eins aber habe ihnen zu ihrem vollen Glücke noch gefehlt — geschriebene Rechte; er übergiebt ihnen daher eine Gesetzesrolle, das Werk seines »redlichen Willens«, und ermahnt sie zum Gehorsam. Während dieses feierlichen Actes verschwindet aller Nebel, und man sieht die Stadt Pesth klar im Hintergrunde. Es treten nun römische Greise auf, welche dem Könige eine goldene Krone überreichen, die ihm der Papst auf Geheiss der Engel übersende. (Das Eintreffen dieses Geschenkes in feierlicher Versammlung, nach dem Siege über die Feinde und der Verlobungsfeier, ist in der That sehr günstig.) Das Volk ruft »Heil!« Stephan erklärt die Krone »der Ungern Glück und Ruhm« widmen zu wollen, und setzt sie auf. Doch kaum hat sie sein Haupt berührt, als ihn prophetische Begeisterung ergreift; er sieht die Zukunft des Reiches, sieht die Reihe seiner Nachfolger im Geiste vorüberziehen, nennt einzelne und weissagt ihre Thaten (Herr v. Kotzebue kannte die ungarische Geschichte), verweilt mit Verehrung bei Matthias Hunyades und verkündet zuletzt, dass dereinst ein geliebtes Fürstenhaus den Thron besteigen und alle Zwietracht bannen werde. »Ich habe den biederen Enkel gesehen der guten Maria Theresia«, so schliesst er die Vision und so ist es dem Dichter gelungen, dem Stücke die Wendung zu einer Huldigung an den grade regierenden Kaiser zu geben, in einer Weise, die nur in den Ruinen von Athen noch überboten und zu wahrer Vergötterung gesteigert wird. Sonderbar ist hier (wiewohl es zu einer musikalisch sehr wirksamen Scene führt), dass bei der Erwähnung des regierenden Fürstenhauses der Dichter die Sonne aufgehen lässt, so dass also alles Vorhergehende bei Nacht oder Dämmerung geschehen wäre; es charakterisirt den Dichter, dass er die Klarheit der Zeitbestimmung dem Effecte dieses Zusammentreffens opfert. Den Schluss bildet ein allgemeiner Chor, in dem die späten Nachkommen glücklich gepriesen werden, dass sie einen so liebevollen, vortrefflichen Herrscher haben werden wie Franz II.

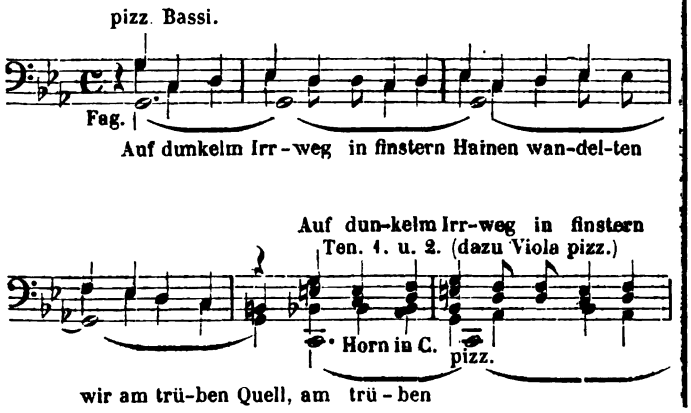
Beethoven's Aufgabe diesem Texte gegenüber war zunächst dadurch beschränkt, dass nur Chöre, nicht Einzelgesänge für die Composition bestimmt waren; sonst hätten vielleicht die Scenen zwischen Stephan und Gyula und zwischen den Verlobten Stoff zu wirksamen Ensemblesätzen geben können. Doch hat er, wie wir sehen werden, in anderer Weise dem Texte Anlass zu charakteristischer Ausführung der Einzelempfindung abzugewinnen gewusst; und überhaupt bedarf es wohl kaum vorläufiger Versicherung, dass es erst Beethoven's Musik war, welche dem seelenlosen Gebilde Leben und Interesse verliehen, dass er den der Situation und dem Worte meist abgehenden poetischen Gehalt durch Divination gleichsam erst hineingelegt hat.

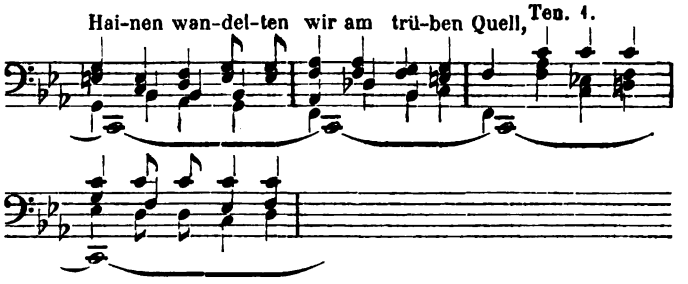
Digitized by Google

Die Musik zu dem Vorspiele besteht, die Ouvertüre abgerechnet, aus neun Nummern: zwei Männerchören, einem Frauenchore, zwei gemischten Chören, einem Marsche und drei melodramatischen Scenen.

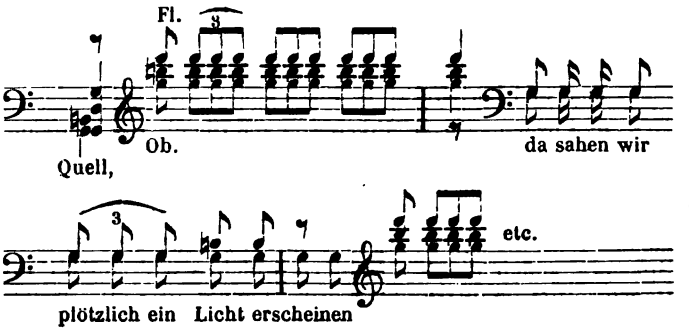
Gleich zu Anfang sehen wir, wie der Componist die Situation viel tiefer und poetischer ergreift, als sie vom Dichter gezeichnet ist. Den Chor der ungarischen Edlen (Nr. 1 C-dur 4/4, *Andante maestoso e con moto*) leiten 4 Takte ein, die eigentlich weiter nichts enthalten, wie einen an Kraft und Stimmenfülle allmälig wachsenden C dur-Accord der Blasinstrumente, der durch gebundene, auf und ab wogende harmonische Gänge der Violoncelle und Fagotte sanft belebt wird; sie erwecken das Gefühl feierlicher Erwartung, welches durch die morgendliche Stille (wie Marx gut bemerkt) noch gehoben wird, und geben der folgenden Scene von Anfang an das Gepräge weihevollen Ernstes. Die Bassstimmen beginnen allein: »Ruhend von seinen Thaten hat uns der Fürst berufen« in einfach würdiger, marschartig gehaltener Melodie, vom *pizzicato* des Quartetts und nachklingenden Hörnern begleitet. Die auf der Dominante schliessende Melodie wird nach starkem *crescendo* des Orchesters vom ganzen Chore (3 Tenöre und Bass) wiederholt, worauf jene feierlich anschwellenden Harmonien in G erklingen. In gleicher Weise wird nun eine nach der Grundtonart zurückleitende Gegenstrophe zuerst vom Bass allein, dann vom ganzen Chore gesungen; eine Ausweichung nach E-moll wirkt besonders schön. Zum Schluss hören wir dann wieder die Anfangsaccorde, welche wie ein Rahmen das Stück einschliessen; wir sollen dieselben im Gedächtnisse behalten, da sie später bedeutungsvoll wiederkehren. Der Chor entlässt uns mit dem Gefühle feierlicher, ernst gesammelter Erwartung.

Im Gegensatz zu diesem seiner Natur nach einheitlichen, so zu sagen stabilen Charakter dieses Stückes bietet uns der zweite Chor (C-moll 4/4, *Allegro con brio*), dem wechselnden Ausdrucke der Worte entsprechend, dramatische Lebendigkeit und Charakteristik des Einzelnen, freilich überall beherrscht von der Meisterhand, die auch bei scheinbarer Detailmalerei den Faden nicht verliert und in der Modulation u. s. w. auf das Ziel bewusst hinsteuert. Der König hat die Seinigen an das Dunkel der früheren Heidenzeit erinnert; so beginnt denn der Chor zu singen: »Auf dunkelm Irrweg in finstern Hainen wandelten wir am trüben Quell«. Zuerst setzt der Bass ein mit einem unstät bewegten Thema, nur vom *pizz.* der Bässe und ausgehaltenem *G* des Fagotts begleitet; dann treten die beiden folgenden Stimmen mit demselben Thema in Terzen hinzu, aber in der untern Tonart (F-moll), während der Bass nach *B* sinkt und das Horn das tiefe *C* aushält,





und so geht das gleichsam ungewisse Umhertappen im Dunkeln eine Weile fort bis zu einem Abschlusse auf der Dominante. Richtig bemerkt Marx, dass die Polyphonie nicht über das Bühnengemässe hinausgehe, und lässt auch nicht unbemerkt, wie durch die Instrumentation die düstere Klangfarbe vermehrt wird. Plötzlich lassen hoch oben Flöten und Oboen den Dreiklang auf *G* in Triolenbewegung erklingen, die Stimmen sagen im Einklang in belebter Declamation: »Da sahen wir plötzlich ein Licht erscheinen«,



die hohen Accorde wiederholen und steigern sich, der Chor singt: »Es dämmerte, es wurde hell«, und mit dem Worte hell bricht plötzlich die volle Macht des Orchesters in glänzendem C dur-Accord ein und die Geigen schwingen sich in rauschenden Sechszehnteln aufwärts. Man wird unwillkürlich an das Haydn'sche »es werde Licht« erinnert, und der Effect ist in der That ganz derselbe, nur dass bei Beethoven der Fortgang schneller und die Contraste schärfer sind. Thöricht aber wäre es, einem Meister wie Beethoven einen Vorwurf aus dem Umstande zu machen, dass er bei ganz ähnlichem Anlasse ein früher schon einmal angewendetes Effectmittel, zumal bei einer Bühnencomposition, wieder benutzt. In mächtigem *unisono* von Chor und Orchester ertönen die Worte: »Und siehe, es schwanden die falschen Götter, dem Tage wich die alte Nacht«, sie schliessen auf *H* als Dominante zu E-moll; nach schnellem Rückgang nach *C* erklingt noch ein freudiger, doch würdevoll gehaltener Chorsatz zum Preise von Stephan's Vater, mit allem Glanze des Orchesters, wobei die kräftig einherschreitenden Bässe von besonders grosser Wirkung sind. Der ganze Chor bietet in reicher Mannigfaltigkeit und doch fester, klarer Umgrenzung der einzelnen Theile ein glänzendes Beispiel treffender, überraschender Charakteristik, deren Wirkung uns noch nachdrücklicher erscheint, wenn wir uns die Darstellung auf der Bühne vergegenwärtigen und den Gesang von entsprechenden Gesten und Gruppirungen begleitet denken. Wir haben daher schon hier einen Beleg, wie geschickt Beethoven neben seiner eigentlichen Aufgabe innerlicher Charakteristik auch den äusseren scenischen Anforderungen gerecht zu werden verstand. — Diese letztere Reflexion werden wir mit noch grösserem Rechte bei dem folgenden Stücke machen, dem Siegesmarsche (Nr. 3 G-dur 4/4, »feurig und stolz«), mit welchem die Gefangenen eingebracht wer-

Digitized by Google

den. Man hört denselben zuerst gedämpft wie aus der Ferne (nur Hörner, Fagotte und Pauken), dann vom vollen Orchester auf der Scene. Den Charakter desselben kann man nicht treffender bezeichnen, als dies durch Beethoven's Aufschrift geschehen ist; man wird vergeblich versuchen mit Worten zu schildern, wie schön und prägnant sich das Siegesbewusstsein in den straffen Rhythmen und den gewaltigen Schlägen ausspricht, und wie namentlich das Gefühl selbstbewussten Stolzes zu Anfang des zweiten Theiles in der Modulation nach H-dur, worin ein selbständiges neues Thema einsetzt, gesteigert wird. So zeichnet auch dieses Stück treffende Charakteristik und grosse theatralische Wirkung aus. — Uebrigens war dieser Marsch schon früher aus einer von Winkler angefertigten, bei Mechetti in Wien erschienenen vierhändigen Bearbeitung bekannt. (Fortsetzung folgt.)

Kritische Anzeigen.

Musikalische Literatur.

Gustav Nottebohm. Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 15 Ngr.

S. B. Unser geehrter Mitarbeiter hat die ebenso schwierige, wie für die wissenschaftliche Erkenntniss nützliche Arbeit unternommen, eines der ziemlich zahlreichen noch erhaltenen Skizzenbücher Beethoven's, und zwar ein solches darzustellen, welches nicht zum Gebrauch beim Spazierengehen diente, sondern welches der Meister im Hause selbst benutzte und worin er nicht blos die ersten augenblicklichen Einfälle, sondern auch die mannigfachen Umbildungen, denen er dieselben unterzog, ja selbst die Entwürfe ganzer Sätze notirte. Dass in Herrn Nottebohm eine wahre Philologen-Natur steckt, beweist er durch die Gründlichkeit, mit welcher bei dieser Arbeit der scheinbar geringfügigste Umstand beachtet und benutzt wird, um wirklich Wichtiges und Wissenswerthes mitzutheilen und seine eigenen Angaben als authentisch und über allem Zweifel stehend zu erweisen. Bei der ausserordentlichen Wichtigkeit, welche die möglichst genaue Kenntniss der Art und Weise, wie Beethoven componirte, haben muss, darf man dem Verfasser grossen Dank für die hier gebotenen Mittheilungen zollen und die Hoffnung aussprechen, dass er hiermit den Anstoss zu noch weiteren ebenso sachgemässen Darstellungen der übrigen Skizzenbücher gegeben haben möge.

Die vorliegende Arbeit muss jeden Musikfreund, namentlich jeden Kenner der Beethoven'schen Werke, vorzüglich aber den schaffenden Musiker auf das höchste interessiren. Der letztere wird nicht wenig daraus lernen können, namentlich die Nothwendigkeit der strengen Selbstkritik, des objectiven Urtheils über das augenblicklich Erfundene. Es ist wahrhaft wunderbar, in diesem Skizzenbuche, das aus seiner überhaupt bestehenden Unzugänglichkeit, und aus der Schwierigkeit der Entzifferung durch Nottebohm's Hand nunmehr Jedem offen gelegt ist, zu ersehen, wie der grosse Meister, dessen erste Entwürfe, Einfälle u. s. w. oft durch gar nichts über das Gewöhnliche sich erheben, dem gegebenen Stoff eine immer schärfere Physiognomie, ein immer distinguirteres Gepräge zu geben suchte und zu geben wusste. Wir haben in d. Bl. schon einmal (Jahrg. II S. 180) einige Beispiele mitgetheilt, aus welchen dieses Verfahren erhellte. Die vorliegende Broschüre veröffentlicht eine ziemliche Anzahl solcher und fügt noch Mehreres bei, was zur Aufklärung oder zur Verhütung falscher Vorstellungen über Beethoven's »Werkstätte« dienen kann. Besonders lehrreich sind die verschiedenen Entwürfe und stückweisen Beiträge zum letzten Satz der D dur-Symphonie, zu den Sonaten mit Violine in C-moll und in G-dur Op. 30, dann zur Claviersonate in G-dur Op. 31.

Der Verfasser enthält sich mit Recht allen poetischen oder ästhetisirenden Floskelkrams, er giebt blos Thatsächliches und überlässt es dem Leser fast vollständig, die daraus zu ziehenden Betrachtungen selbst zu ziehen. Die vorliegenden Notenbeispiele sprechen aber auch in der That für sich. Auch wir wollen daher in dieser Anzeige davon absehen*) und unsere Leser nur bitten, sich die kleine, blos 43 Seiten zählende Broschüre ja nicht entgehen zu lassen. Niemand, der irgend Interesse an Beethoven hat, wird es bereuen, dieselbe gelesen zu haben, umsomehr als sie durch ihren kurzgefassten aber schlagenden Inhalt manch dickleibiges aber hohles Buch in Schatten zu stellen geeignet ist.

Claviermusik zu zwei Händen.

(Fortsetzung.)

T. Steenhuis. Symphonische Variationen auf eine Andante-Thema (wörtlich). Op. 5. Haag, Weygand und Comp. Pr. 1 fl. 50 kr.

Fortsetzung des Schumann'schen Vorgangs in dem Werke gleichen Namens: ein Thema von 20 Takten in H-dur mit 8 Variationen, Coda und zum Schluss das einfache Thema in abgekürzter Form. Die Bezeichnung »symphonisch« kann nur insofern einen Sinn haben, als damit gemeint ist: »orchestral gedacht«. Das Letztere besteht hier, wie in den verwandten Werken, im polyphonen Stil und einer Uebertragung von Bewegungsarten der Orchesterinstrumente auf das Clavier, die freilich im Orchester selbst charakteristischer klingen, als am Clavier, wo die Einbildungskraft erst dazu helfen muss, den Sinn und die Bedeutung der Tonfiguren zu verstehen, — eine Forderung, die der Spieler zumeist leichter erfüllt als der Zuhörer, der mit den Eigenthümlichkeiten der Orchesterinstrumente vertraute Musiker leichter, als der Genuss suchende Musikfreund. Lassen wir den Standpunkt der Gattung gelten, so können wir dem Componisten, dessen Name uns hier zum ersten Mal entgegentritt, ein hübsches Talent zusprechen. Mit Gewandtheit führt er in den verschiedenen Variationen die das einfache Thema umspielenden oder umschreibenden Figuren durch, und lässt auch, zum Theil in andern Tonarten (E-moll, E-dur), Gebilde erscheinen, die ohne streng dem Thema nach seiner ganzen Ausdehnung zu entsprechen, doch inhaltlich auf dasselbe bezogen werden können. Nr. 4 ist sogar ein strenger Canon in der Octave, der übrigens ein sehr feines Spiel verlangt, wenn er verständlich und gut klingen soll; die Harmoniefortschreitungen und Zusammenklänge streifen ein wenig ans Kakaphonische, und wollen daher sehr vorsichtig behandelt sein. Bei einigen Stellen vermuthen wir Druckfehler; so wird doch wohl der Sopran im ersten Takt des letzten Systems *dis* heissen müssen. Die hohe Vorzeichnung der Tonart (5♯) bringt es mit sich, dass die Modulation öfters an oder über die enharmonische Grenze gelangt, so z. B. in der 6. Variation nach Es-dur, was als Dis-dur eine Beziehung zu H-dur hat; oder in der 1. Variation nach As-moll, was

*) Vielleicht wird jedoch der gegebene Stoff sich später in einer Weise verwendbar zeigen, die weit über die Grenzen einer »Anzeige« hinausgeht.

Digitized by Google

als Gis-moll gelten muss; im letzteren Falle wäre die Schreibart wohl besser in den Kreuzen geblieben. Da das Stück ohnehin nicht leicht zu spielen ist, so wird es durch diese Dinge nur noch unbequemer, und wir können es daher nur Spielern von bedeutender Technik und musikalischer Gewandtheit empfehlen; diese werden es aber nicht ohne Interesse aus der Hand legen. Wir bemerken noch, dass dasselbe Herrn Carl Reinecke zugeeignet ist.

Friedrich Siebmann. Kleine Phantasiebilder (Arie, Mignon, *Ty pense*, Albumblatt, Schlummre süss, Romanze, Trennung, Rauschendes Bächlein, Epilog). Op. 28. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

—— Drei Mazurkas. Op. 32. Leipzig, Hofmeister. Preis 15 Ngr.

—— Präludium, Romanze und Scherzo. Op. 33. Leipzig, Hofmeister. Pr. 17½ Ngr.

Vom höchsten Kunststandpunkte betrachtet, nämlich von dem, der auch das Kleine als hochstehend gelten lässt, wenn eben in diesem Kleinen Grosses geleistet ist, erscheinen die vorliegenden Stücke als die Früchte einer etwas schwächlichen Sentimentalität, einer Richtung, als deren talentvollsten Vertreter man vielleicht Taubert bezeichnen könnte. Um das Hübsche darin recht zu würdigen, darf man daher jenen höchsten Standpunkt nicht einnehmen, sondern muss sich auf den des besseren Salongeschmackes stellen, der für Ohr und Herz etwas haben will, und weder mit absolut leerem Tongeklingel noch mit überphantastischem oder titanenhaftem aber dennoch leerem Tonschwalle zu schaffen haben mag — freilich aber auch nicht immer bereit ist, auf Tieferes und Ernsteres einzugehen. Für diesen Schlag von Musikfreunden eignen sich die Siebmann'schen Stücke vortrefflich. Sie sind melodisch, kurz, haben modernen Klang, regen Herz und Phantasie an und sind nicht zu schwer zu spielen. Der strengere Musiker aber findet gegen sie wenigstens nichts Positives einzuwenden, nämlich er wird sich durch Nichts verletzt finden, wie etwa durch absoluten Mangel an Modulation, durch dürftige Harmonik, triviale Melodien und Rhythmen. Wir lassen sie daher gerne unbehelligt ihres Weges ziehen. Höchstens wollen wir den harmlosen und gemüthlichen Burschen zum Scherze nachrufen, dass ein paar kleine Stellen ihres Anzugs defect sind: Vide Phantasiebild »Schlummre süss!« System 4 Takt 2, wo der Bass entschieden *gis* statt *g* haben müsste, und System 5 und 6, wo sich etwas Quinthaftes in den Aussenstimmen nicht ableugnen lässt. Ferner ebenda »Rauschendes Bächlein« System 2 Takt 3, wo das *es* der Melodie keine rechte Beziehung zu F-dur hat; wäre auch noch *des* gefolgt, so könnte man beide Töne auf F-moll beziehen und der Wechsel von Moll und Dur würde dann Alles aufklären. Endlich »Präludium« Op. 33, wo die Octaven zwischen Ober- und Unterstimmen System 4 Takt 3 (und später wiederholt) nicht besonders schön sind. Und muss nicht in dem zwar stark Schumann'schen aber sehr hübschen »Scherzo« auf der zweiten Seite, letztes System Takt 5 und 7 *a* stehen statt *as*? (Fortsetzung folgt.)

Musikleben in Wien.

=. Was das Jahr 1865 bisher an musikalischen Aufführungen brachte, stimmt vollkommen zu der Physiognomie, welche das Concertwesen überhaupt in den letzten Jahren hier angenommen hat und die in dem entschiedensten Vorherrschen der Orchester- und Quartettmusik gegenüber dem Virtuosenthum besteht. Jenes Vorherrschen ist beinahe ein Alleinherrschen geworden, neben den Abonnementconcerten der »Gesellschaft der Musikfreunde«, der »Philharmoniker«, neben den Quartettsoiréen von Hellmesberger und von F. Laub stehen die Productionen einzelner Concertgeber und Virtuosen nicht nur in entschiedener Minorität, sondern, was weit wichtiger ist, fast ohne jeden Anklang beim grossen Publicum. In der ganzen Saison (vom Herbst an gerechnet) hat nicht ein einziger berühmter oder hervorragender Virtuose hier concertirt. Das Beste, was wir in dieser Zeit im Clavierfach hörten, verdanken wir Ihrer Landsmännin Frl. Louise Hauffe. Es kann mir nicht beifallen, Ihnen eine ausführliche Schilderung dieser Künstlerin zu geben, welche Sie in Leipzig länger und besser kennen als wir, allein die wahrhaft auszeichnende Aufnahme, welche Frl. Hauffe hier findet, muss ich constatiren. Unsere sämmtlichen Wiener Pianistinnen von Fach überragt sie in jeder Hinsicht, ja selbst von unsern besten Clavierspielern werden sich nur wenige mit Frl. Hauffe messen können. Ihr Anschlag ist wunderschön, kräftig, voll und weich, ihre Technik sehr ausgebildet und sicher. Eine wohlthuende Sicherheit und Correctheit kennzeichnet jede ihrer Leistungen, und was uns das Liebste ist, man hat stets die Empfindung, eine künstlerische, ächt musikalische Natur und nicht ein wohldressirtes Püppchen vor sich zu haben. Das specifisch Frauenzimmerliche (die vielen, kleinen überschwänglichen Accente und das »Zerzupfen« der Melodie) klebt ihrem Vortrag weniger an, als dem ihrer hiesigen Colleginnen, trotzdem wünschten wir, sie vermöchte sich noch mehr davon zu befreien. Mitunter ist ihr Spiel noch immer zu weichlich, zu sehr in Ritardandos und Diminuendos zerfliessend, wie dies insbesondere in dem Vortrag des Schumann'schen Amoll-Concerts sich bemerkbar machte. Fräul. Hauffe spielte es im letzten »Philharmonischen Concert« (22. Jan.) mit demselben grossen Erfolg beim Publicum und der Journalistik, dessen sich kurz vorher ihr Vortrag des Schubert'schen Es dur-Trios in Hellmesberger's Soirée zu erfreuen gehabt. Für nächsten Sonnabend ist ein eigenes Concert Frl. Hauffe's im Musikvereinssaal angekündigt.*) — Was sonst an Einzelconcerten vorgekommen (meist Productionen hiesiger junger Pianistinnen) verdient kaum Erwähnung.

Bemerkenswerther sind die Leistungen unserer grossen Concertinstitute. Die beiden letzten »Philharmonischen Concerte«, unter Dessoff's Leitung, gehörten zu den glänzendsten Orchesterproductionen, deren wir uns erinnern. Beethoven's Ouvertüre Op. 115 und achte Symphonie, Mendelssohn's »Meeresstille und glückliche Fahrt« wurden trefflich ausgeführt, ebenso ein prachtvolles Violinconcert von Seb. Bach durch Jos. Hellmesberger. Weber's »Aufforderung zum Tanz« in Berlioz' Orchesterbearbeitung war vielleicht eine kleine Carnevalsconcession, aber gewiss die erfolgreichste, die sich denken lässt. Weber's einschmeichelnde Melodien und die reizenden Instrumenteffecte Berlioz' entzückten das Publicum, welches nicht ruhte, ehe das Stück da capo begann. Die Veranlassung dieser Berlioz'schen Arbeit ist seltsam genug. Es war gegen die Mitte der vierziger Jahre, als man in Paris Weber's »Freischütz« für die »Grosse Oper« adoptirte, deren tyrannische Gebräuche natürlich auch hier aufrecht bleiben mussten. Vor Allem war der Dialog zu entfernen, Berlioz ersetzte ihn durch Recitative meist sehr affectirten und verschrobenen Charakters. Sodann musste für das Ballet gesorgt werden. Berlioz, der wenigstens nicht zulassen wollte, dass Weber's Oper durch Balleteinlagen von der Mache eines Pariser Tanzcomponisten verunziert werde, verwendete

*) Dasselbe fand am 28. Jan. statt, war gut besucht und brachte der Künstlerin abermals sehr viel Beifall ein. Sie spielte Schumann's Clavierquartett, Mendelssohn's *Variations sérieuses* und Beethoven's grosses B-Trio. D. Red.

Digitized by Google

passende Stücke aus »Oberon« dazu, und die »Aufforderung zum Tanze«, die er für diesen Zweck orchestrirte. Letzteres Stück hat sich in diesem glänzenden Gewande auch in den Pariser Concertrepertoirs als Lieblingsnummer erhalten. Den Schluss des letzten philharmonischen Concerts, zugleich einen starken Gegensatz zu dem Erfolg der Weber'schen »Aufforderung« bildete Liszt's symphonische Dichtung »Tasso«. Trotz der ausgezeichneten Ausführung missfiel diese Composition entschieden. Die Composition hat einige Vorzüge, welche dies Urtheil allerdings als hart erscheinen lassen. Der erste Satz ist unleugbar stimmungsvoll in seiner düstern Melancholie, trotz seiner beträchtlichen Anlehen aus der Venusbergmusik im Tannhäuser. Dem zweiten Satz (*Andantino* $^6/_8$Takt) kann man Grazie und manche hübsche melodische Wendung nicht absprechen. Nun kommt aber der dritte Satz »*Trionfo*«, mit seinem Durcheinander von Opern- und Regimentsmusik, mit seinem gemeinen Triolenmotiv und wahrhaft baroken Lärm! Ein solcher Finalsatz musste noch weit bessere Theile, als die beiden ersten sind, unrettbar todtmachen. Dem Musiker bietet der »Tasso« durch seine Instrumentirung unleugbares Interesse; aber in einem Orchesterwerke wollen wir doch noch etwas Anderes sehen, als einen Raritätenkasten von Instrumentaleffecten. So hat denn auch diese »symphonische Dichtung« kein besseres Schicksal in Wien gehabt, als ihre sämmtlichen Vorgängerinnen. Das Publicum der »Philharmonischen Concerte« ist sehr empfindlich gegen Trivialitäten und Janitscharenmusik. Glinka's »*Jota Arragonesa*«, für das letzte Concert bestimmt, erregte durch ihre Tanzmotive einen solchen Unwillen bei der ersten Probe, dass die Orchestermitglieder entschieden erklärten, sie nicht im Philharmonischen Concert spielen zu wollen. Gegenüber so einhelliger Opposition zog der Dirigent das Stück zurück, das erste, welches uns mit dem vielfach gepriesenen russischen Componisten endlich bekannt gemacht hätte.

Die »Gesellschaft der Musikfreunde« hat nach ihren zwei ersten Concerten die übliche Faschingspause eintreten lassen. Dass sie Lachner's zweite Suite und eine vortreffliche Aufführung von Beethoven's D-Messe (unter Herbeck's Leitung) brachte, ist Ihren Lesern bereits bekannt. Die grosse Chormusik ist nun gänzlich auf den »Singverein« angewiesen, der einen integrirenden Bestandtheil der »Gesellschaft der Musikfreunde« bildet. Die »Singacademie«, die einst unter Stegmayer so vielverheissend begann und sich manches Verdienst um die ältere geistliche Musik in Wien sammelte, ist dem Erlöschen nahe. Mit Beginn dieser Saison hat sie auf die Aufführung öffentlicher Concerte, aus pecuniären Gründen, verzichten und sich für ihre Vereinsabende mit einem kleineren und entlegeneren Local (in der protestantischen Schule) begnügen müssen. Capellmeister Dessoff, der nach Brahms' Austritt vor wenig Monaten zum Dirigenten der Singacademie erwählt worden war, hat bereits seine Demission eingereicht und damit leider (wenngleich aus sehr triftigen Gründen) diesem Institut den letzten Halt weggezogen.*)

Sehr genussreiche Productionen bieten die Quartettsoiréen, welche Laub (mit den Herren Schlesinger, Hilbert, Kässmayer) und Hellmesberger (mit seinen alten Genossen Durst, Dobyhal und Röver) im Abonnement giebt. Beide Unternehmungen blühen, — man hätte es kaum zu prophezeien gewagt — neben einander, ohne Beeinträchtigung. Im Gegentheil erscheint gerade der Erfolg der einen Quartettgesellschaft regelmässig den Eifer der andern zu erhöhen und umgekehrt. Wenn dem schönen, aber etwas verhätschelten Talent Hellmesberger's noch ein letzter Sporn abging, so hat er diesen in der Rivalität Laub's erhalten. An heftiger Parteiung für den einen oder den andern der beiden Nebenbuhler fehlt es natürlich nicht. Dass Laub der glänzendere Virtuose ist, darüber dürfte kein Zweifel herrschen; die Energie seiner Bogenführung, die immense Technik in allen Stricharten, dabei eine physische Ausdauer ohne Gleichen weisen ihn vorzugsweise auf das Feld der Bravour. Dabei ist Laub auch ein guter Musiker in der vollsten Bedeutung des Worts. Aber Hellmesberger ist die feiner organisirte Natur, aus seinem Spiel spricht mehr Geist und Empfindung, ein bewegteres Seelenleben. Deshalb ist er uns in den meisten Aufgaben des Quartettspiels sympathischer als Laub, dessen Partner auch nicht so vollkommen mit einander eingespielt sind, wie das Hellmesberger'sche Quartett.

An Novitäten waren bisher die Quartettprogramme ziemlich arm. Laub brachte ein aus Spohr's Papierkorb ausgegrabenes Clavier-Sextett, das fast alle Mängel des Meisters in bedenklicher Augmentation und dessen Vorzüge in äusserster Verkleinerung aufwies. Ein Quartett von Grädener wurde mit jener Achtung begrüsst, welche man dem geistreichen, vielverdienten Tonsetzer schuldet; eine zündende Wirkung konnte das Werk in seiner reflectirenden, wenig melodiösen Weise nicht hervorbringen. Hellmesberger brachte eine neue »Suite« für Clavier und Violine von Carl Goldmark, eine Art fünfsätziger Sonate, die von der »Suite« nur den Namen hat, indem sie von den alten Charaktertypen dieser Form, ja von Tanzweisen überhaupt vollständig absieht. Das Werk ist nicht reich und frei dahinströmend in der Erfindung und nicht arm an Sonderbarkeiten harmonischen und melodischen Raffinements, allein es ist mit Geist und Geschick gemacht und verräth offenbar den ernsten, redlich und charaktervoll vorwärtsstrebenden Künstler. Frl. Bettelheim, die treffliche Altistin unserer Oper (ehemals Goldmark's Schülerin) spielte den Clavierpart ganz ausgezeichnet. — Der Pianist Josef Derffel, der nach mehrjährigem Aufenthalt in London seinen Wohnsitz wieder in Wien aufgeschlagen hat, gab zwei Concerte mit ehrenvollem Erfolg. Seine Programme sind stets werthvoll und interessant, sein Vortrag durchdacht und charaktervoll; stände seine Technik auf der Höhe seiner Intentionen, er wäre ein ganzer Mann.

*) Vergl. jedoch »Wiener Nachrichten« in der vorigen Nummer. D. Red.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* Die zweite Abend-Unterhaltung für Kammermusik (am 7. Febr.) hatte ein interessantes Programm, war aber, was die Ausführung betrifft, in mannigfacher Beziehung mangelhaft. In ersterer Hinsicht genügt es anzuführen, dass der Abend mit Mendelssohn's Ddur-Quartett begann, mit Schubert's Cdur-Quintett schloss und in der Mitte eine Novität brachte: Friedrich Gernsheim's so eben erschienenes Clavierquartett Op. 6. Um gleich hiervon zu sprechen, so hat es uns gefreut, in diesem neuesten Werke des aufstrebenden jungen Künstlers vielfache Spuren tüchtiger Studien und eine ziemlich weit und sicher entwickelte Geschmacksbildung zu erkennen. Motive und Durchführung halten sich ebenso weit entfernt vom Trivialen und Alltäglichen, wie von Phantasterei und unklarem Wesen. Die Stimmführung ist trefflich, die Harmonik reichhaltig, nur selten getrübt durch allzu reichliche Durchgänge, das Klangwesen daher im Allgemeinen sehr angenehm und ansprechend. Prägnante Themen, eigentliche Gedanken, die dem Künstler zukommen er weiss nicht wie, oder die er durch scharfe Selbstkritik bedeutend gestaltet, können wir freilich auch dieser Composition nicht nachrühmen. Dann wollte uns auch die Behandlung des Satzes als »Kammermusik« nicht ganz befriedigen; wir fanden das Clavier zu ununterbrochen harmonisch voll gesetzt, dadurch die Streichinstrumente zu sehr gedeckt und mehr sich anschliessend als gleichberechtigt. Es ist das freilich eine Eigenheit, die der ge-

Digitized by Google

sammten modernen Kammermusik mit Clavier anhaftet, wir fühlen uns aber doch verpflichtet, den jungen Componisten (der übrigens sonst sehr vorgeschritten ist und bereits als Musikdirector in Saarbrücken fungirt) darauf aufmerksam zu machen. Beethoven und Schubert sind doch die unübertroffenen Meister der Kammermusik und sollten daher mehr Gegenstand des Studiums für die jüngeren Kräfte bleiben, als dies der Fall zu sein scheint. Bei jenen Meistern finden wir aber nirgends das Clavier so massig behandelt, dass nicht auch die Streichinstrumente an den geeigneten Orten in den Vordergrund träten und dem Clavier nur eine leichte Figuration oder einfache Melodieführung anheimgegeben wäre. Doch wir verlieren uns in eine »Recension«: die eben bezeichnete Rubrik wird uns ein ander Mal auf das Gernsheim'sche Quartett zurückbringen und wir erwähnen daher nur, dass die Wirkung keine ganz entschieden günstige genannt werden konnte, woran vielleicht auch der Umstand Schuld trug, dass der Componist den Clavierpart selbst spielte, was nicht immer der Sache zuträglich ist, und in so fern diesmal wirklich nicht war, als Herr Gernsheim etwas unruhig spielte und auch sein Anschlag und seine Verbindung der Töne Einiges zu wünschen übrig lässt. — Während die erste Geige bei dem ebenbesprochenen Werke in den zuverlässigen Händen des Hrn. David war, befand sie sich bei den beiden andern in denen des Hrn. Dreyschock, dessen Auffassung und künstlerische Fähigkeit namentlich an das phantastisch-schwungvolle Quintett von Schubert nicht heranreichen. Kam dazu noch, dass die beiden Cellisten [die Herren Pester und Elzig*)] nicht ganz genügten, so musste man sich fragen, warum denn unter solchen Verhältnissen nicht lieber ein anderes leichter zu bewältigendes und weniger hohe Anforderungen an den Vortrag erhebendes Werk, etwa ein Quartett von Haydn oder Mozart, gewählt worden war. — Bei der zweiten Violine und der Viola wirkten in den verschiedenen Werken noch die Herren Röntgen und Hermann in gewohnter Tüchtigkeit mit.

— Unser fünfzehntes Abonnement-Concert zeichnete sich durch drei Dinge in auffallender Weise aus. Durch sein Programm — zusammengesetzt aus vorzüglichen Werken von Händel, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, dann eine jedenfalls sehr interessante Novität: Joachim's neues Violinconcert — durch zwei mitwirkende Künstler ersten Ranges, und durch eine Zuhörerschaft, die die gebotenen Genüsse zum Theil nicht recht zu würdigen verstand, oder die betreffenden Leistungen durch sonderlichen Beifall nicht ehren zu müssen für nöthig hielt. Möglich auch, dass gewisse unbegreifliche Einflüsse, vielleicht atmosphärische, von vorneherein jene animirte Stimmung nicht aufkommen liessen, die wir für diesen Abend mit Sicherheit voraussehen zu dürfen glaubten. So z. B. klang die das Concert eröffnende Fest-Ouvertüre von Beethoven Op. 124, wenigstens auf unserem Platze, auffallend matt, namentlich die Violinen schwach. War auch das Ensemble schwankend, so verdient freilich das von Proben übermüdete Orchester hier einige Nachsicht. Die Vorträge der Frau Joachim-Weis, bestehend aus einer kostbaren und wenig bekannten Arie aus »Theodora« von Händel, der Gdur-Arie aus »Titus« von Mozart und zum Schlusse der »Gesänge« von Schubert: »Memnon« und »Der Lindenbaum«, waren für uns und Alle, die wir zu den wirklichen Musikfreunden und Kennern rechnen können, grosse Genüsse, und entschädigten für so manche Leiden, welche die Saison dem ästhetisch Empfindlichen bisher gebracht hat. Der Beifall des Auditoriums stand hier zu dem Gebotenen in durchaus keinem richtigen Verhältniss, besonders wenn man erwägt, welche Ovationen andern und weit unbedeutenderen Sängerinnen an diesem Orte häufig gebracht wurden. Wer für solchen Gesang keinen Enthusiasmus mehr hätte, der verdiente eigentlich nichts mehr zu hören als — Patti-Concerte. Frau Joachim war, was wir besonders anzuführen nicht unterlassen wollen, sehr gut bei Stimme und sang mit all jener tiefen und reinen Empfindung, mit jener gluthvollen und doch äusserlich gemässigten Leidenschaft, welche die ächte Künstlerin bezeichnen. — Hr. Joachim, zu dem wir nun des beschränkten Raumes wegen übergehen müssen, spielte also sein neues Concert, dann zwei kleinere Stücke von Spohr und drei von S. Bach. Es würde nichts nützen, wollten wir die Thatsache verschweigen oder beschönigen, dass seine neue Composition vor den Augen des Leipziger Gewandhaus-Publicums wenig Gnade fand. Andere werden sie ohnehin auszunützen nicht unterlassen. Für uns brauchte das nicht maassgebend zu sein*); wenn wir aber lediglich unsere eigensten Gedanken über das Werk verzeichnen sollen, so werden sie sich dahin zusammenfassen lassen, dass das Soloinstrument uns mit zu wenig getragenem und einfachem Gesang bedacht erschien. Die fortwährende Beweglichkeit der Figuration daselbst, die häufige Verwendung hoher und höchster Lagen, das Uebermaass an Doppelgriffen, die Behandlung der Melodien, die sehr selten in einfacher Weise, sondern vielfach in Octavengängen auftreten, bewirken eine gewisse Unbefriedigung, die aus dem wirklich melodischen Gehalte des Stücks eigentlich nicht hervorzugehen brauchte. Wir würden daher, an Joachim's Stelle, eine bedeutende Umarbeitung an dem Werke vornehmen, Vieles vereinfachen und weniger die Virtuosität als den reinen Eindruck des Kunstwerks ins Auge fassen. Der erste Satz hat bedeutenden melodischen Gehalt; derselbe würde weit mehr ins Auge springen, wenn der Componist ihn einerseits von dem Uebermaasse contrapunktischer und orchestraler Ausstattung befreien, dann aber den syncopirten Seitensatz rhythmisch verständlicher gestalten wollte, was durch ein Einsetzen bemerkbarer Stimmen auf dem guten (ersten) Takttheile leicht zu bewirken wäre. Im Andante (C-moll) gefällt uns das Hauptthema nicht besonders (z. Th. wegen rhythmischer Verschiebungen), ein Mittelsatz (in As) ist dagegen von so einfacher herzgewinnender Schönheit, dass wir nur wünschen könnten, der Componist hätte diese Art seines Vermögens mehr ausgebeutet. Das Finale, eine Art Tarantelle von erstaunlicher Lebendigkeit, die sich dem ganzen Orchester mittheilt, lässt am entschiedensten eine ruhige und einfach vorzutragende Melodie als Gegensatz vermissen. Nach all den Trillern, übermüthigen Sprüngen und Passagen lechzt man förmlich nach einer solchen. Es nimmt uns Wunder, dass Joachim aus den von ihm so häufig gespielten Concerten von Beethoven und Mendelssohn nicht die Erfahrung gezogen hat, welcher Wirkung die Solo-Violine im einfach getragenen Gesange fähig und sicher ist. — Dass der herrliche Künstler all die colossalen Schwierigkeiten, die er in diesem Concert, wir wollen annehmen absichtslos, aufgethürmt hat, mit der grössten spielenden Leichtigkeit überwindet, ist selbstverständlich: wir möchten aber unsere Bewunderung nicht gerade nach dieser Richtung am unumwundensten auszusprechen genöthigt sein. — Mit den Spohr'schen und Bach'schen Stücken erntete unser Künstler entschieden den meisten Beifall, was wir nach dem Obigen ganz begreiflich fanden. — Zu erwähnen ist noch, dass der zweite Theil dieses Gewandhaus-Concerts mit der reizenden Gdur-Symphonie von Haydn (Nr. 7 der Bote und Bock'schen Ausgabe) eröffnet wurde, deren Finale im Publicum die grösste Heiterkeit hervorrief. Der Beifall am Schlusse war so allgemein, dass man sich zu einer Wiederholung dieses Finales herbeiliess.

*) Herr Lübeck war augenblicklich verreist.

*) Vergl. die Berichte aus Hannover und Bremen in Nr. 50 des vorigen Jahrgangs.

Digitized by Google

Nachrichten.

Im Wiener Hofoperntheater wurde eine Oper von Thomas Löwe »Concini« aufgeführt. Der Erfolg der ersten Darstellung war im Ganzen für den Componisten günstig; doch glauben Kenner der dortigen Zustände, dass sie sich nicht so lange auf den Bretern erhalten wird, als auf ihr Studium verwendet wurde.

Des französischen Componisten Th. Gouvy zweite Symphonie (in F-dur) hat im 5. Abonnement-Concert der k. Capelle in Dresden, wo sie Rietz zur Aufführung brachte, sehr viel Beifall gefunden.

Das Musikinstitut in Florenz hat im Auftrag der Regierung zwei Preise (400 Frcs. und 200 Frcs.) für die Composition eines Clavier-Quartetts ausgeschrieben, und die Bedingungen des Concurses bekannt gegeben, welche 14 Paragraphen enthalten. Die Einsendung wird bis zum 31. August und franco verlangt.

Es wird vielleicht manche unserer Leser interessiren, zu erfahren, dass der berühmte Wiener Hofschauspieler Carl Fichtner, der jetzt in den Ruhestand getreten ist, in seiner Jugend auch Musikalisches geleistet hat. In Strassburg sang er einst den zweiten Genius in der Zauberflöte, wobei der erste Genius Albert Lortzing anvertraut war. Wir entnehmen dies einer Broschüre, die von guter Hand in Wien bei Carl Czermak ausgegeben wurde und betitelt ist: Carl Fichtner, eine Skizze seines Lebens und künstlerischen Wirkens.

Zur Erinnerung an Händel's hundertjährigen Todestag ist in der Kirche St. Mary Redcliff in Bristol ein Votivfenster mit kunstschönen Glasmalereien gestiftet worden. Acht Scenen aus dem »Messias« bilden die Vorwürfe der Compositionen zu diesen Glasgemälden.

Im künftigen Sommer soll auch wieder einmal ein Mittelrheinisches Musikfest stattfinden, und zwar in Mainz.

Der Concertsaal des neu zu erbauenden Musik-Vereins-Gebäudes in Wien wird, wie die Ostd. Post mittheilt, um 3 Klafter länger und um eine Klafter breiter werden als der k. k. Redoutensaal, wo die Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde u. a. grössere Productionen bis jetzt stattfanden. Er wird mit Logen und Balkons versehen. Ferner soll das Gebäude einen kleinen Concertsaal für Kammermusik, Säle für Orchester (-Proben?), für den Unterricht in Musik, und ein Museum enthalten, genannt »das Rudolphinum«. Der Ausbau wird, so glaubt man, im Jahre 1866 erfolgen.

Rich. Wagner soll bei dem König von Bayern »in Ungnade gefallen« sein.

Leipzig. Das achte Concert des Musikvereins »Euterpe« (7. Febr.) — gleichzeitig mit der Abendunterhaltung im Gewandhause — brachte Mozart's Gmoll-Symphonie, Beethoven's Clavierconcert in Es und kleinere Stücke von Chopin und Liszt, gespielt von Fräul. A. Mehlig, Scene und Arie aus »Hans Heiling« und Lieder von Jensen und Schumann, gesungen von Fräul. E. Wigand, dann zum Schluss die Tannhäuser-Ouvertüre von R. Wagner.

— Im Stadttheater kam am 8. Februar Méhuls »Jacob und seine Söhne« mit Herrn Schild als Joseph zur Aufführung.

ANZEIGER.

[25] Novasendung Nr. 1 von **C. F. W. Siegel** in **Leipzig.**

	Ngr.
Abt, Fr., Die stille Wasserrose und Ave Maria für 4 Männerstimmen aus Op. 192.	— 22½
—— Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 282. Nr. 1—4 à 5 Ngr.	— 20
—— Dieselben f. Alt od. Bariton mit Pfte. Nr. 1—4 à 5 Ngr.	— 20
Chwatal, F. X., Am Abend. Lied ohne Worte f. Pfte. Op. 194	— 10
—— Im Glück der Liebe. Charakt. Tonstück f. Pfte. Op. 195	— 15
Genée, R., Zwei humorist. Chöre f. 4 Männerst. Op. 137	— 25
—— Der Sängerpass. Humorist. Lied f. 4 Männerst. Op. 138	1 —
—— Zwei Festgesänge für Männerchor. Op. 140. Nr. 1—2	1 5½
Graner, R., Drei Lieder f. Solo u. Männerchor. Op. 52	— 18
Gumbert, F., Frohsinn. Walzer-Rondo Op. 102 arr. f. Sopr. oder Tenor mit Pianoforte	— 15
—— Dasselbe für Alt oder Bariton mit Pianoforte	— 15
Heiser, W., Zwei Lieder f. eine Singst. m. Pfte. Op. 60	— 15
Jungmann, A., Sympathie. Melodie p. Piano. Op. 205	— 15
Kalliwoda, J. W., Trois Duos p. 2 Viol. Op. 248. Nr. 1—3 à 22½ Ngr.	2 7½
Krug, D., Ueber den Sternen. Zwei Poesien f. Pfte. Op. 204. Nr. 1—2 à 12½ Ngr.	— 25
Kuhe, W., Fantasie über Motive aus Benedict's Oper: »Die Rose von Erin« für Pfte. Op. 97	— 22½
Lachner, V., Ouvertüre zu Turandot Op. 88. Nr. 1 arr. für Pfte. zu 4 Hdn.	— 27½
Oesten, Th., Le Tambour-Major. Marche milit. p. Piano. Op. 313	— 15
—— Les Charmes du Printemps. Méditation p. Piano. Op. 314	— 15
—— Fantasie für Pianoforte. Op. 316	— 15
—— Ballade für Pianoforte. Op. 317	— 15
—— Im Rosengefilde. Idylle für Pianoforte. Op. 318	— 15
—— Frühlings-Einzug. Clavierstück f. 6 Hände. Op. 319	— 20
—— Zwei Clavierstücke. Op. 320	— 15
—— Amorine. Bluette à la Mazurka p. Piano. Op. 321	— 15
—— Rosenkronen. Drei beliebte Volkslieder f. Pfte. transcr. Op. 322. Nr. 1—3 à 15 Ngr.	1 15
Piatti, A., Rimembranze del Trovatore di Verdi per Violoncello con Pianoforte. Op. 20	1 7½
—— Capriccio sopra un tema della Niobe de Pacini per Violoncello Solo. Op. 21	— 20
Richards, Br., Sibylle. Romance pour Piano. Op. 25	— 10
—— Victoria. Nocturne pour Piano. Op. 26.	— 10
—— Am Abend. Romanze für Pianoforte.	— 10
Rosenhain, J., Deux Mazurkas p. Piano. Op. 57. Nr. 1—2	— 22½
Rubinstein, Ant., »Faust«. Ein musikalisches Charakterbild. Op. 68 arr. pour Piano à 4 mains.	1 —
Schmölzer, J. E., Drei Lieder für Männerstimmen. Op. 45. Nr. 1—3.	1 2½
Schmölzer, J. E., Drei Vaterlandslieder f. Männerstimmen. Op. 46. Nr. 1—3 à 10 Ngr.	1 —
Seifert, R., Auf der Alm. Idylle für Pianoforte. Op. 4	— 12½
Spindler, Fr., Volkslieder f. Pianoforte. Op. 78. Nr. 21—24 à 17½ Ngr.	2 10
—— Zwei Paraphrasen für Pianoforte. Op. 146. Nr. 2	— 17½
—— Schattenbilder. Drei Rhapsodien f. Pfte. Op. 153. Nr. 3	— 20
—— Drei Romanzen f. die linke Hand allein. Op. 156. Nr. 1 bis 3 à 12½ Ngr.	1 7½
Wehle, Ch., Barcarolle pour Piano. Op. 71	— 15
Schubert, F. L., Fassliche Anleitung im Clavierstimmen zum Selbstunterricht. broch. netto 7½ Ngr.	

[26] Im Verlage von **Carl Spielmeyer** in Göttingen sind erschienen:

Grimm, Julius O., Op. 9. Vier Clavierstücke in freier canonischer Weise. 22½ Sgr.
Weiss, Emil, Op. 2. Drei Clavierstücke. 12½ Sgr.
Stockhausen, E. v., Op. 2. Vier Lieder aus dem Quickborn. 15 Sgr.

[27] Im Verlage von **H. Karmrodt** in Halle erschien:

Astorga, Stabat mater, bearbeitet von Rob. Franz. Partitur mit Clavierauszug 2 Thlr. 15 Sgr. netto. — Chorstimmen 15 Sgr. netto. — Orchesterstimmen 1 Thlr. netto.

Einzeln im Clavierauszug (auch als Solostimmen zu gebrauchen) Nr. 2 Terzett (Sopran, Tenor und Bass) 6 Sgr. netto. — Nr. 3 Doppelduett (Sopran und Alt — Tenor und Bass) 9 Sgr. netto. — Nr. 5 Arie für Sopran 5 Sgr. netto. — Nr. 6 Duett (Alt und Tenor) 6 Sgr. n. — Nr. 8 Arie für Bass 5 Sgr. netto.

Mozart, Quintette (für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncelle) für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von Rob. Franz. Nr. 1 C-moll 1⅓ Thlr. — Nr. 2 C-dur 2⅔ Thlr.

Franz, R., Mittheilungen über **Joh. Seb. Bach's** »Magnificat«. 5 Sgr. netto.

[28] **Händel's Werke.**

Soeben wurde versandt:

BELSAZAR

Ausgabe der Händelgesellschaft, Band XIX.

Neu eintretende Mitglieder können die bisher erschienenen 6 Jahrgänge (18 Bände) in beliebigen Fristen beziehen. Anmeldungen bei

Leipzig, 1. Febr. 1865. **Wilh. Engelmann**, d. Z. Cassirer.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. Februar 1865. **Nr. 8.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

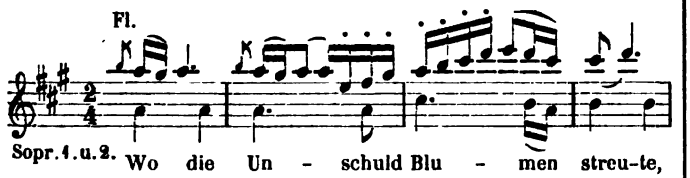
Inhalt: L. v. Beethoven's dramatische Compositionen (König Stephan, die Ruinen von Athen) [Fortsetzung]. — Kritische Anzeigen (Claviermusik zu zwei Händen [Fortsetzung und Schluss]). — Musikleben in Oldenburg. — Berichte aus Wien, Berlin, Breslau, Darmstadt und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

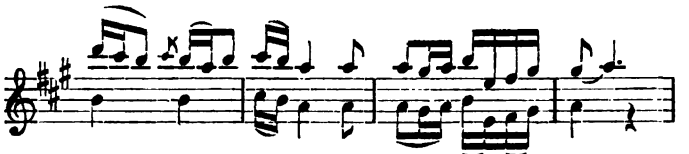
L. van Beethoven's dramatische Compositionen.

König Stephan, die Ruinen von Athen.

(Fortsetzung.)

Einen wunderbaren, überraschenden Contrast zu diesem Marsche bildet nun der folgende Chor der Frauen (Nr. 4 A-dur 2/4, *Andante con moto all' Ongarese*) und zeigt Beethoven's geniale Meisterschaft, jeder Situation den ihr entsprechenden Ausdruck zu geben, aufs glänzendste. Aus den Worten des Dichters entnahm Beethoven den Impuls zu diesem eigenthümlichen Gebilde. Es war verkündet worden, dass die Braut nahe »von den edeln Fraun umgeben, die, der Fürstin Schleyer tragend, ihre lieblichen Gesänge in den Hauch der Flöte mischen.« Nach zweitaktiger Vorbereitung, während welcher die Blasinstrumente die Dominantenharmonie von A-dur halten und die Geigen dieselbe *pizz.* beleben, beginnt die Flöte mit einem sanften Thema von ungemeinem melodischen Reize, dessen Anklang an ungarische Nationalweise, in der Bewegung und den Ausweichungen zur Molltonart kenntlich, der Componist selbst durch seine Aufschrift angedeutet hat.*) Bei aller Zartheit der melodischen Wendung hat das Thema doch in seinem festen rhythmischen Bau etwas Bestimmtes, Marschartiges. Während der ersten Periode der Melodie (vom *pizz.* der Geigen, von Fagotten und kurzen Hornstössen begleitet) soll wohl der Tanz der Kinder schon seinen Anfang nehmen. Dann beginnt der Gesang, zuerst *unisono;* er schmiegt sich in einfacherer Bewegung dem wiederholten Hauptthema in der Weise an, dass dieses gleichsam als Verzierung dazu erscheint, ganz den ankündigenden Worten entsprechend:





Es folgt eine Gegenperiode der Melodie mit schöner Modulation nach A-moll und C-dur, zu deren Wiederholung der Gesang wieder erklingt, diesmal zweistimmig. Das Ganze wird mit veränderter und verstärkter Instrumentation wiederholt (die Geigen übernehmen die Melodie) und zum Schluss die beiden Stimmen in hübscher Imitation einander gegenübergestellt, wobei auch die Begleitung immer belebter und voller wird; die Flöte, welche immer in der Höhe das Ganze gleichsam beherrscht, bringt noch einmal das Hauptthema als Nachspiel. Denkt man sich nun diese Musik in der beabsichtigten Verbindung mit der Scene, wie unter dem Erklingen dieses anmuthigen, süssen, und doch in seiner Art festbestimmten Themas die Braut von den Frauen eingeführt und zum Throne geleitet wird, wo jene sie dann in hübscher Gruppe umstehen, so darf man sich die Wirkung des schönen Musikstücks nur um so grösser vorstellen dürfen; man wird mit Wohllaut wie überströmt und dabei von dem fremdartigen Charakter, den das nationale Gepräge der Melodie giebt, ganz eigenthümlich berührt.

Aus der nun folgenden Begrüssungsscene nimmt Beethoven Veranlassung zu einem kleinen Melodram (Nr. 5), worin er den die gesprochenen Worte beherrschenden Grundton im Charakter des Königs und der Prinzessin in reizender Weise musikalisch andeutet. Leise gehaltene Accorde (zu G-dur gehörig) erklingen zu Stephan's Worten, und das auf den Thron Geleiten begleitet eine kurze, freudige melodische Figur; ebenso werden Gisela's Worte zuerst von gehaltenen Accorden begleitet und dann von einer melodischen Weise unterbrochen, die aber viel weicher und inniger als jene erste ist und sogar einen schmerzlichen Anklang hat, der auch in der bebenden Bewegung der folgenden Accorde angedeutet ist; sie hatte nämlich in ihren Worten den Schmerz der Trennung betont.

Das Orchester leitet unmittelbar in das folgende Stück über, einen Chor aller Anwesenden (Nr. 6 F-dur 6/8 *Vivace*), welche ihre Freude über das Geschehene aussprechen. Dies geschieht in einfacher froher Melodie, von gleich einfacher ungekünstelter Bewegung des Orchesters

*) Es ist dasselbe Thema, welches in der Ouvertüre, freilich sehr abgekürzt, verwendet ist.

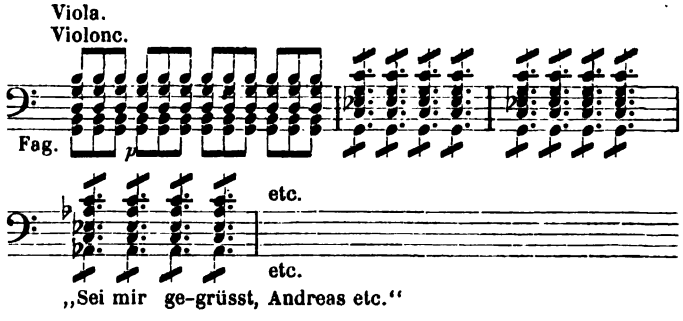
Digitized by Google

begleitet; die Motive erinnern zuweilen an Weber'sche Art. Nimmt sonach dieser Chor weder durch Tiefe der Erfindung, noch durch Kunst der Gestaltung ein ausser-gewöhnliches Interesse in Anspruch, so wird man im Hinblick auf das Ganze, namentlich auf das was noch kommen soll, darin keinen Tadel sehen dürfen. Nach der einmal gegebenen Idee des Stücks soll der König den Mittelpunkt des Interesses bilden, und die wichtigsten Dinge, die mit ihm und durch ihn geschehen sollen, stehen noch bevor; deshalb durfte hier nicht das Volk mit seiner Empfindung über eine einzelne Sache in den Vordergrund treten; man wird von dem Chore nicht mehr verlangen, als er sein will und soll, und in demselben vielmehr den richtigen scenischen Tact des Meisters erkennen und loben.

Von jetzt an nehmen die melodramatischen Scenen einen ausgedehnteren Raum ein und Beethoven entnimmt dem an sich trockenen und unfruchtbaren Texte, welcher nichts Derartiges ankündigt, eine Reihe überraschender Züge feiner Charakteristik. Die nun folgende Erhebung des Königs, um die Gesetze zu übergeben, wird von festlichen Accorden des vollen Orchesters eingeleitet, die sich bei seinen ersten Worten wiederholen und auf einer Fermate schliessen (Nr. 7 *Maestoso con moto* $^4/_4$, D-dur). »Während der folgenden Worte verschwindet auch der dünne Nebel, die Stadt Pesth liegt klar im Hintergrunde.« In diesen Worten des Textbuches ändert Beethoven zu Anfang und sagt »während der folgenden Musik,« und lässt nun fein und bedeutungsvoll jene verschleierten harmonischen Bewegungen der Einleitung wieder erklingen, zuerst in *A*, dann nach *D* modulirend und an Kraft und Fülle sich steigernd bis zu einem kräftigen Abschlusse auf dem Septimenaccorde; die Musik unterstützt wirksam die Vorstellung allmälig wachsenden Glanzes. Nicht richtig würde man dabei von musikalischer Malerei reden, zu der ja auch keine Veranlassung vorlag, da ja die etwa zu schildernde Begebenheit vor den Augen des Zuhörers auf der Bühne vor sich geht; der Eindruck, den dies auf das Gemüth des Zuhörers macht, findet vielmehr in der Musik einen analogen Ausdruck. — Nach den letzten Worten des Königs erklingen die rauschenden Anfangsaccorde von Neuem.

Nun bereiten sich ernstere Dinge vor; römische Greise treten auf, die goldene Krone tragend. Dazu erklingt in langsamem Tempo (Nr. 8 B-dur *Moderato*) ein feierlicher geistlicher Marsch in gehaltener Bewegung (nur halbe Noten) und immer gebunden und *pp;* zu dem ernsten Charakter passen die strengen Modulationen und die einfache Instrumentation (nur Streichquartett, wozu am Schlusse auf dem Grundtone das Horn anschwellend und wieder abnehmend hinzutritt). Nachdem ein Greis den Zweck der Sendung mitgetheilt hat, ruft das Volk zweimal »Heil unserem Könige« (B-dur $^4/_4$ *Allegro vivace e con brio*). Der König setzt sich die Krone auf und spricht ehrfurchtsvolle Worte dazu, welche schliessen: »Ich widme sie der Ungarn Glück und Ruhm«; seine Rede wird von tremolirender Geigenbewegung begleitet, welche gerade bei dem Worte Ungarn mit einem starken Schlage in E-moll endet; es folgt noch einmal das »Heil« mit gesteigerter Kraft und mit ausgehaltenem Schlussaccorde in A-dur.

Jetzt beginnt das eigentliche Melodram, wohl die interessanteste Partie des Werkes (wiewohl Marx es nicht der Mühe werth gehalten hat, es auch nur zu erwähnen). Zweimal hatte Beethoven bekanntlich schon früher sich dieser eigenthümlichen, schwierig zu behandelnden Form bedient, im »Egmont« und im zweiten Acte des »Fidelio«; jeder weiss, wie es ihm gelungen ist, durch feste Gestaltung inhaltvoller, wenngleich kurzer Motive, durch Wiederholung derselben und harmonischen Fortgang des Ganzen der Gefahr auszuweichen, den Eindruck des Stückwerks hervorzubringen. Das Melodram im König Stephan übertrifft die früheren schon äusserlich an Länge und der Natur des Stoffs nach auch an Mannigfaltigkeit. Die ganze prophetische Rede des Königs wird melodramatisch begleitet (der Dichter hat davon nichts angedeutet), theils indem sie an geeigneten Stellen unterbrochen wird, theils aber auch, indem Musik und Wort nebeneinander hergehen und erstere das letztere wie mit einem Scheine umgiebt, ohne es je zu verdecken oder in den Hintergrund zu rücken. So beginnt denn (S. 88 der Partitur) in A-moll $^4/_4$ ein kräftiges pathetisches Motiv (*Grave risoluto e ben marcato*), nach 4 Takten gewichtig auf der Dominante schliessend; der König sagt: »Sie bleibe ewig unverletzlich« u. s. w. Von neuem setzt das Thema ein, bricht aber plötzlich wie überrascht ab; »doch welche Begeisterung ergreift mich plötzlich« sagt Stephan, und seine nächsten Worte werden dreimal von einem leisen unbestimmten Geflüster der Geigen unterbrochen, zu welchem gehaltene Fagotttöne hinzukommen, und zuletzt von einem langsam abwärts gehenden Octavengang der Geigen mit ausgehaltenem Accorde aller Bläser (A-moll, zuletzt nach *G* modulirend). Die Wirkung ist eine wunderbar treffende, es ist, als würde der Blick ins Gegenwärtige allmälig getrübt und über dasselbe ein Schleier gezogen, während die ferne Zukunft sich plötzlich dem Auge des Geistes öffnet. Noch schöner wirkt die folgende Stelle. In mässiger Achtelbewegung (*Andante mosso* $^{12}/_8$) lässt das Fagott das tiefe *G* erklingen, das erste Fagott bringt die Terz, die getheilten Celli Quinte und Octave hinzu; und während so die Musik gleichsam das Aufsteigen dunkler Gestalten in weiter dämmeriger Ferne andeutet, nennt Stephan die ihm folgenden, in Ungarns Geschicke segensreich eingreifenden Herrscher. Die Musik bleibt dabei immer leise im Hintergrunde und drängt sich nie vor das gesprochene Wort. Bei der Erwähnung Ladislav's tritt die Bratsche mit *h* hinzu, und dann steigt bei jedem einzelnen die Harmonie um einen halben Ton in dieser Weise:



So gelangen wir durch C-moll, As-dur, Cis-moll, A-dur, D-moll nach B-dur. Das B-dur trifft mit der Nennung des Matthias Hunyades zusammen, bei dem der Dichter mit besonderer Liebe verweilt und dessen Bedeutung er auch durch die Scenerie will hervorgehoben wissen (»der Horizont röthet sich«), da er gleichsam die Morgenröthe bedeuten soll, welche der Sonne, dem habsburgischen Herrscherhause, vorhergehe. Ueberraschend schön hat Beethoven die Intention des Dichters ausgeführt. Er lässt die dunkeln, trüben Fagotte verstummen, Bässe und Violinen hinzutreten und in der Höhe Clarinetten und Oboen den B dur-Accord aushalten, der in der That wie ein Glorienschein den Gepriesenen schmückt. Bei den folgenden Segensworten hört die Bewegung ganz auf und das Orchester hält nur den Accord aus; dann setzt sie verschiedene

Digitized by Google

Male wieder an und verklingt wieder, wobei die Kraft nach und nach wächst, die Harmonie nach *G*, dann nach *F* modulirt und nun nach einem kräftigen Abschlusse die Erhebung eines allgeliebten Fürstenhauses prophezeit wird. In neuem Ansatze beginnt die Bewegung (Dominante von *F*) und begleitet den Sonnenaufgang (s. o.) in einem längeren, mit allem Glanze des vollen Orchesters ausgestatteten rauschenden Satze (F-dur $^{12}/_{8}$); derselbe führt über in ein *Presto*, worin dreimal hintereinander eine kräftigdringende Figur (2 Takte) mit leiser Tremolobewegung wechselt; während der letzteren setzt der König seine Glücksprophezeihungen fort. Im Angesicht der herrlichen Zukunft will ihm »die Brust vor hoher Wehmuth schwellen«; das drückt Beethoven schön in einem kleinen Hmoll-Satze ($^{4}/_{4}$ *Agitato*) durch ein etwas pathetisches, unruhig bewegtes Motiv aus; dieses macht bald wieder einem kräftigen Aufschwunge in C-dur Platz, wo von den künftigen Siegen gesprochen wird; dann folgt noch ein festlich freudiges Thema, dessen Bewegung sich allmälig abschwächt und zuletzt ganz aufhört; der König sieht das Bild schwinden; noch ein leiser gehaltener Accord der Blasinstrumente und ein aufwärts gehender Terzengang der Flöten, und die Erscheinung ist vorüber. — Aber — »vor des Geistes Augen steht sie ewig da«; und während schon Trompetenstösse und punktirte Geigenbewegung den Preisgesang ankündigen, sagt der König noch: »Ich habe den biederen Enkel gesehen der guten Maria Theresia«; in lebhafter Bewegung steigen die Instrumente aufwärts, abwechselnd rufen die Stimmen Heil! Heil! bis zu einer langen Fermate, worauf der Schlusschor einsetzt.

Das ist das Melodrama. Natürlich ist es hier wie überall der Beschreibung versagt, eine auch nur annähernde Vorstellung von der Wirkung der Musik zu geben; aber wir mussten durch Eingehen aufs Einzelne unsere Ueberzeugung zu bekräftigen suchen, zu der ohne Zweifel jeder, der das Werk aufmerksam durchgeht, ebensowohl gelangen wird, dass dieses Stück durch feines Eindringen in den tieferen Sinn der Situation, durch Wiedergabe desselben in jedesmal bestimmt concipirten und klar gestalteten Motiven und Themen ohne jede Unsicherheit und Verschwommenheit, durch den inneren Zusammenbang unter denselben und die aufs Kunstvollste hervorgebrachte Verknüpfung der einzelnen Theile, so dass wir eine innere Entwicklung empfinden und den Eindruck eines organischen Ganzen empfangen — dass durch diese Vorzüge, verbunden mit reicher Mannigfaltigkeit der Erfindung und treffender Charakteristik namentlich durch die Instrumentation, das Stück nicht nur unter ähnlichen Werken anderer Meister seines Gleichen sucht, sondern auch wirklich eine, wenn nicht neue, doch weniger beachtete Seite in Beethoven's Begabung in ein neues Licht rückt.

Das Thema des Schlusschors (D-dur $^{2}/_{4}$ *Presto*) beginnt mit einem syncopirten Motiv, dem wir auch in der Ouvertüre begegnen und welches wohl auch an nationale Weisen anklingen soll. Im Uebrigen trägt dieser Chor im Allgemeinen einen gewissen stereotypen Charakter festlicher Freude, enthält aber dabei schöne charakteristische Züge, so der Einsatz in G-moll (»Wohlthaten spendend«), dann die grossartige Steigerung bei den Worten »die unwandelbare Treue«; diese werden dann in buntem Wechsel von den Stimmen in einem charakteristischen Thema wiederholt, welches etwas an das Schlussthema in den Ruinen von Athen erinnert.

Erst nach genauerer Kenntniss des ganzen Werkes tritt nun auch die Ouvertüre in ihr rechtes Licht, welche längst gedruckt und öfters gehört, aber ihrer eigenthümlichen Form wegen weniger beachtet und geschätzt war. Dieselbe wurde nach jener ersten Fest-Aufführung noch einmal allein in Wien aufgeführt in einem Concerte des Violinspielers Clement den 22. Dec. 1817; nach der Allg. Musikal. Ztg. von 1818 S. 72 sprach sie, vermuthlich darum, weil sie auf ein ungarisches Thema gebaut sei, nicht sonderlich an, »wurde jedoch *pro auctoritate* beklatscht.« Im Druck erschien sie erst nach Beethoven's Tode, 1828 bei Haslinger; Publicum und Kritik scheinen damals (wie Schindler) von der Existenz weiterer Musikstücke zu König Stephan nichts gewusst zu haben (A. M. Ztg. 1828 S. 384). Lenz will die Ouvertüre den Ideen nach nicht hoch stellen und ihr nur formelle Vorzüge der Instrumentation und Themenbehandlung zugestehen. Freilich wird sie mit den Ouvertüren zu Coriolan oder zur Leonore nicht verglichen werden dürfen; denkt man aber an ihre Bestimmung, an das Stück, dem sie vorgesetzt, und das Publicum, für welches sie geschrieben ist, so wird man unbedenklich zugeben, dass sie das leistet, was sie leisten will. Bekanntlich beginnt sie mit lange gehaltenen Rufen der Hörner und Trompeten (*Es — B*), deren Intervall die übrigen Instrumente einen Ton höher (*F — C*) wiederholen; Marx sieht darin wohl richtig eine Andeutung des Berufens zur Versammlung. Dann setzt, unerwartet und eigenthümlich, in As-dur das uns bekannte Thema des Frauenchors ein; es wird noch einmal von jenen Rufen unterbrochen, kommt dann wieder und verläuft allmälig in eine mit einem Motive desselben ausgeführte imitirende Bewegung, die höchst eigenthümlich mit einer langen Fermate auf dem übermässigen Sextaccorde schliesst. Dann folgt ein *Presto* (Es-dur $^{2}/_{4}$) mit einem lebendigen, kräftig rhythmisirten Thema der Blasinstrumente, dessen syncopirtes Hauptmotiv an den Schlusschor erinnert. Zu ausgehaltener Dominante bringen die Hörner ein neues Thema, welches Lenz als ungarisch-national bezeichnet. Nun erst treten die Streichinstrumente hinzu, nehmen das letzte Thema in syncopirter Bewegung auf und führen es weiter, noch einmal bringt das ganze Orchester in vollem Glanze das Hauptthema und schliesst nach lebendiger, sequenzenartiger Bewegung auf der Dominante. Unmittelbar wird das zweite Thema in *B* angeknüpft, in lebendiger Terzenbewegung, mit einem Anklange an das Freudenthema der neunten Symphonie. Dasselbe leitet, mehrmals wiederholt, durch brillante Passagen zum Abschlusse. Es folgt Wiederholung der lauten Rufe, Wiederholung des langsamen Themas (in *G*), Wiederholung der Imitationen in gesteigerter Kraft, dann das Hauptthema und der ganze Verlauf des ersten Theiles; vor dem Schlusse werden wir noch einmal kurz an die langsame Melodie erinnert und dann folgt ein rauschendes *Presto*, worin wir durch verschiedene Steigerungen des festlichen Ausdrucks überrascht und zur Bewunderung der Genialität geführt werden, mit welcher die instrumentalen und thematischen Mittel zur Erzeugung immer grösseren Glanzes verwendet werden. — Man sieht also erstlich, dass der wesentliche Bestand der Ouvertüre auf Motiven des Stücks selbst beruht, und man wird ferner die im Vergleich zu andern viel losere Form dieser Ouvertüre leicht erkennen; die einzelnen Themen stehen ziemlich unvermittelt nebeneinander, eine ausgeführte Sonatenform ist gar nicht angestrebt, den Abschlüssen folgt überall sofort ein neues Motiv, von polyphoner Arbeit ist kaum die Rede. Es kam eben hier weder auf Erregung tieferer Gefühlsrichtungen, noch auf Schaustellung contrapunktischer Kunst an, sondern es sollte nur die Erwartung auf etwas Festliches rege gemacht werden, und dabei musste die Rücksicht auf die ungarischen Zuhörer und deren nationales

Digitized by Google

Interesse nothwendig Einfluss üben sowohl auf die Wahl der Themen, wie auf die Gestaltung des Stückes. Wir sehen, wie es Beethoven verstand, dem augenblicklichen Zwecke und Interesse, wofern dasselbe seinen künstlerischen Ueberzeugungen nicht widersprach, seine Kunst anzubequemen; aber wir werden uns ebendarum auch nicht wundern dürfen, wenn ein solches Musikstück, von seinem nothwendigen Zusammenhange abgelöst, nicht völlig die beabsichtigte Wirkung ausüben kann.

Wir können nun in Kürze auf das ganze Werk zurückblicken. Das absprechende Urtheil von Lenz richtet sich, meinen wir, bei eingehender Kenntnissnahme von selbst; jede Nummer, jedes Motiv zeigt den ganzen Beethoven und wir können weder in der Erfindung noch in der Gestaltung ein Zurückstehen vor anderen Werken wahrnehmen. Die besondere Stellung des Werkes aber unter den Schöpfungen des Meisters muss aus dem Stoffe und der Veranlassung entnommen werden. Richtig bemerkt Marx, dass die Aufgabe keine eigentlich dramatische war, da Conflicte, Handlungen, Charakterentwicklung fehlen; er konnte hinzusetzen, dass auch, wenn dergleichen vom Dichter wäre gegeben gewesen, Beethoven's Aufgabe sich darauf nicht erstreckt hätte, da er ja zunächst nur die Chöre zu componiren hatte. So war also die Aufgabe allerdings nicht dramatisch, der Componist hatte nicht individuelle Gestalten musikalisch zu zeichnen oder zu beleben, nicht die Musik für den Conflict streitender Empfindungen und die Entwicklung derselben in grossen Ensemblesätzen zu verwenden oder gar mit derselben die fortschreitende Handlung zu begleiten. Doch bietet das Werk in anderer Weise Momente genug, um Beethoven's Begabung zum Bühnencomponisten in hinlänglicher Weise zu documentiren. Wir meinen damit erstlich die allenthalben hervortretende, überraschend treffende Charakteristik der Situation, zu welcher sowohl die Erfindung der Motive, als die Gestaltung und besonders die durch die Instrumentation erzeugte Klangfärbung das Ihrige beitragen. Wie verschiedene Bilder, jedes in seiner Weise klar und vollendet, führt er auf kurzem Raume an uns vorüber! Nachdem er uns im ersten Chore zu ernster Sammlung hingeführt und dann das Bild des vom Dunkel zum Lichte durchgedrungenen Volkes mit kräftiger Lebendigkeit in uns erregt hat, lässt er uns an der wilden Siegesfreude theilnehmen, und führt uns dann in den anmuthigen Zauber fremdartiger nationaler Weisen ein. Unmittelbar darauf findet er für die ungekünstelte Fröhlichkeit des Volkes den rechten Ton und weiss uns dann in dem Melodram für eine Reihe der verschiedenartigsten Empfindungen und Erscheinungen längere Zeit hindurch zu fesseln. Aber abgesehen von diesen inneren Vorzügen, dieser Wahrheit und Objectivität der Charakteristik und Colorirung haben wir auch wiederholt Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, wie zweckmässig und angemessen die Nummern alle für die Bühnenaufführung gedacht sind, wie dem Componisten das auf der Scene vor sich Gehende, die Stellung und Bewegung der Personen und Gruppen und das Aeussere der Scenerie klar vorschwebte und auf die Gestaltung Einfluss übte; man erinnere sich an den Marsch, den Frauenchor und mehreres Einzelne. Beethoven's Befähigung und Beruf zu theatralischer Composition, die man niemals hätte bezweifeln dürfen, findet im König Stephan eine neue Bestätigung.

Bei einem solchen Werke ist der Wunsch gerechtfertigt, dass dasselbe durch baldige und öftere Aufführung dem grösseren Publicum bekannt werde. Der Erfüllung dieses Wunsches steht leider eine Schwierigkeit im Wege, dieselbe, welche Beethoven vermuthlich abgehalten hat, die Publication des Werkes zu bewirken: der specifisch ungarische Inhalt. Wie sahen, dass grosse Partien des Werkes, namentlich das Melodram, die Voraussetzung ihrer Conception und ihrer Wirkung in dem Interesse an jenen ungarischen Nationalhelden haben; aber was hat wohl unser deutsches Publicum übrig für Stephan I., geschweige für Ladislav, Ludwig den Grossen, Matthias Hunyades? ja auch die gewaltsame Begeisterung für »den biederen Enkel der guten Maria Theresia« möchte an vielen Orten schwer verständlich sein. Es wäre daher zu wünschen, dass eine berufene Dichterhand, die Verständniss und Liebe für Beethoven mitbringt, es unternähme, einen der Musik angepassten neuen Text zu liefern, ähnlich wie es Rochlitz mit der grossen Cantate »der glorreiche Augenblick« gemacht hat. Allerdings wird dieser Versuch grosse Schwierigkeiten haben. (Fortsetzung folgt.)

Kritische Anzeigen.

Claviermusik zu zwei Händen.

(Fortsetzung und Schluss.)

Louis Ehlert. *Scherzo* Op. 31. Pr. 25 Sgr.

—— *Deux Nocturnes* Op. 32. Pr. à 10 Ngr.

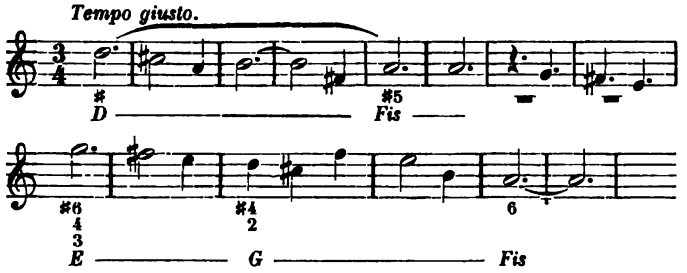
—— Polonaise Op. 33. Pr. 15 Ngr. Leipzig, G. Heinze.

Wir zweifeln nicht, dass diese Stücke unter den Salonspielern und bei dem Salonpublicum Freunde finden werden. Von einer geschmeidigen weichen Hand auf einem Instrument gespielt, welches alle Abstufungen vom säuselnden Pianissimo bis zum donnernden Fortissimo leicht hergiebt, werden sie den Eindruck einer gewissen Art von romantischer Poesie machen und zartbesaitete, elegante Grossstädter äusserst sympathisch berühren. Der Componist hat den in diesen Kreisen herrschenden Geschmack mit vielem Geschick abgelauscht; er drückt sich gewählt, manchmal gesucht aus; seine Melodien bewegen sich zwischen Tonstufen, die eine gewisse Reizbarkeit des Nervensystems zur Grundlage und Voraussetzung haben; es ist Alles vermieden, was an »Hausmannskost« erinnert, dagegen Alles möglichst pikant zugerichtet und mit den feinsten Aromen ausgestattet. Die Harmonien bewegen sich oft in unbefriedigenden $\frac{6}{4}$- und $\frac{4}{3}$-Accorden, ähnlich wie die Speisen einer feinen *table d'hôte* nur zubereitet sind, um den Appetit zu reizen und zu erhöhen, ohne je satt zu machen. Wer daher, um bei der Figur zu bleiben, wirklichen ernstlichen Hunger hat, der bleibe diesen Ehlert'schen Stücken ferne, auch können wir ihm nicht rathen, sich an diese Kost zu gewöhnen, wir würden für ihn Besorgnisse hegen und das unausbleibliche Resultat voraussehen, dass er bald wird »in ein Bad gehen« müssen, wo strengste Enthaltsamkeit und harte Diät Vorschrift sind.

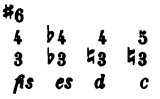
Der Leser verzeihe uns obige gewagte Analogie. Was ist aber schliesslich unsere ganze Kunst viel anderes als eine Abtheilung der grossen »Garküche des Geistes«, wo für die verschiedensten Bedürfnisse gekocht wird, und wo man sich unter hunderten von Componisten diejenigen aussucht, auf welche man vermöge seiner besondern Organisation sich angewiesen glaubt? Wir wollen Niemand vorschreiben was er wählen soll, wir wollen blos als besorglicher Arzt Rathgeber sein, wie man sich zu verhalten habe, um die Gesundheit in Bezug auf künstlerische Genüsse zu bewahren. Als solcher huldigen wir zwar keineswegs einer Ansicht, die die feineren Gewürze ausgeschlossen sehen will, wohl aber vermögen wir nicht zu verkennen, dass der beständige Genuss derselben

Digitized by Google

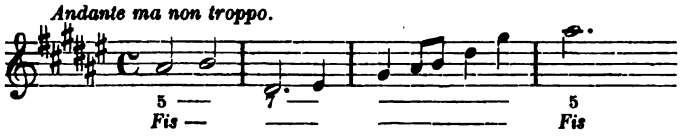
schädlich ist und müssen rathen, sich hauptsächlich an Kräftiges zu halten. Darum: nicht zu viel Ehlert, und besonders dann nicht, wenn man gerade kräftiger Nahrung bedarf. — Um doch eine Probe von der Art und Weise unseres Componisten zu geben, drucken wir hier einige seiner Melodien ab. Im »Scherzo«, das gar nicht sehr lustig klingt, sondern immer »unter Thränen lächelt«, finden wir folgende Melodie, unter welcher die linke Hand sich im gebrochenen Ddur-, dann Fis moll-Accord u. s. w. in Achtelnoten auf- und abschaukelt:



Dieses Stück, welches volle 17 Seiten einnimmt, endigt mit folgenden vier curiosen Accorden:



Das erste »Nocturne« bringt an seiner Spitze folgende Melodie, welche nachzusingen wir als Aufgabe stellen:



Der Ton dieses Stücks erinnert übrigens an A. Dreyschock's »Campanella«.

Es liegt uns noch eine ziemliche Masse anderer Clavierstücke aus verschiedenen Officinen vor. Dieselben haben sich aber bei näherer Betrachtung als so unbedeutend, so leer an musikalisch-poetischem Gehalt herausgestellt, dass wir lieber auf ihre Besprechung verzichten wollen. Sie »geben auch zum kleinsten Epigramm nicht Stoff«.

Musikleben in Oldenburg.

S. Obgleich Oldenburg seiner Einwohnerzahl nach kaum zu den Mittelstädten Deutschlands gezählt werden kann, so nimmt es doch in musikalischer Beziehung einen nicht unbedeutenden Rang unter jenen ein. Als Residenz der grossherzoglichen Familie erfreut sich diese Stadt mancher Kunstmittel, welche in viel grösseren Städten vergeblich gesucht werden; zudem ist der Musikunterricht meist in den Händen tüchtiger, insbesondere gesinnungstüchtiger Musiklehrer, die auf den Dilettantismus vortheilhaft einzuwirken und ein besseres Verständniss der Kunst anzubahnen suchen. Vor allem ist es die grossherzogliche Capelle, welche bildend und belebend auf den Kunstsinn der Oldenburger wirkt. Glückliche Umstände trafen zusammen, um diese Capelle zu einer der vorzüglichsten Deutschlands zu erheben. Ein anerkannter Capellmeister an der Spitze des Orchesters, mehrere vorzügliche Solisten und andere bewährte Orchesterkräfte, getragen von der Kunstliebe des Publicums, wirken im Verein auf die erfreulichste Weise. Wenngleich wir die Leistungen dieser Capelle unter dem frühern Capellmeister Pott durchaus nicht in Schatten stellen wollen, so glauben wir doch, dass durch die seltene wissenschaftliche und ästhetische Bildung, durch die damit verbundene aussergewöhnliche musikalische Begabung und Ausbildung des jetzigen Capellmeisters, A. Dietrich, die Vorträge der Capelle eine äussere und innere Vollendung erreicht haben, wie sie unter der Direction eines Violinvirtuosen, dem die wissenschaftliche Bildung nicht in gleicher Weise zu Theil wurde wie die rein musikalische, nimmer erzielt werden kann. Es genügt für eine Direction keineswegs, die musikalischen Formen gründlich studirt zu haben, es handelt sich vielmehr um richtige geistige Auffassung selbst der originellen und genialen Tonschöpfungen, um seelische Belebung der Wiedergabe selbst der tief empfundenen Compositionen: Beides, klare Auffassung und beseelte Wiedergabe, wird um so bestimmter, schärfer und eindringlicher sein, je mehr der Dirigent neben musikalischer Ausbildung eine allgemeine Bildung des Geistes und Herzens besitzt. Herr A. Dietrich steht als Mensch und Künstler auf der Höhe seiner Zeit, dabei hat er eine Naivität des Gemüths bewahrt, die nicht blos zu seiner Zierde gereicht, sondern auch seinem Wirken förderlich ist; wenn er als Componist*) noch nicht ganz frei von Schumann'schem Einfluss zu sein scheint, so schreiben wir das weniger einer einseitigen musikalischen Richtung, als vielmehr seiner geistigen Naturanlage und dem aus derselben und durch die Erziehung hervorgegangenen Charakter zu, der dem ganzen Schumann'schen Wesen innigst verwandt zu sein scheint. Dies beweist die Verehrung, welche Dietrich jeder wahren Kunsterscheinung, insbesondere der classischen, zu Theil werden lässt, die Wahl der Compositionen, welche die Concertprogramme zieren und welche sowohl der ältern als der neuesten Zeit entsprungen sind. Wenn dabei die Werke der sogenannten neudeutschen Schule weniger Berücksichtigung finden, so geschieht das grundsätzlich, obgleich die Genialität eines Wagner und Liszt nicht verkannt wird. Werden die Neudeutschen den allgemein gültigen logischen wie sinnlichen Schönheitsgesetzen mehr huldigen als bisher, werden sie den geistigen Inhalt ihrer Werke in eine übersichtliche, logisch geordnete und sinnlich ansprechende Form, hervorgegangen aus der seit Jahrhunderten allmälig entwickelten classischen, zu kleiden verstehen, so kann es nicht fehlen, dass man mit Freuden das wirklich Neue begrüssen wird, was der Inhalt ihrer Werke durchscheinen lässt. — Was nun die Concerte unserer grossherzoglichen Capelle anbetrifft, so sind in dieser Saison folgende Werke zur Aufführung gelangt: An Ouvertüren: Beethoven Op. 124 (zur Weihe des Hauses), Cherubini zu »Medea«, Weber zu »Preciosa«, Mendelssohn zu »Athalia« und Spohr zu »Faust«; an Symphonien: Beethoven (Nr. 2), Haydn (C-moll), Schumann (Nr. 2), Mozart (C-dur), ausserdem Andante aus der Serenade von Mozart für Holzblasinstrumente; an Solosachen: Rode (A moll-Concert) für Violine, vorgetragen von Herrn Hofmusikus Schärnak, Arie aus »Don Juan«, Lieder in Form von Mazurken von Chopin, Lieder von Beethoven (Lied der Mignon) und F. Schubert (Morgenständchen), vorgetragen von Fräulein Aglaja Orgeni; ausserdem kam die liebliche »Frühlingsphantasie« für Gesang, Orchester und Piano von Niels W. Gade (Op. 23) zur Aufführung. Das letzte Concert am 5. Januar war noch von besonderem Interesse durch das Auftreten des Professors Jules de Swert. Dieser Violoncell-Virtuose gehört unstreitig zu den bedeutendsten Künstlern der Neuzeit, nicht allein wegen seiner ausserordentlichen Virtuosität, sondern auch wegen der Vielseitigkeit seiner künstlerischen Bildung. Wir hörten ihn privatim die letzten Beethoven'schen Sonaten für Pianoforte und Violoncell (Piano von Dietrich gespielt) vortragen und mussten ebensowohl sein Primavistaspiel, als seine schnelle und verständnissvolle Auffassung der schwierigen Compositionen bewundern;

*) Ein neues, grösseres Werk von A. Dietrich »Die Braut von Liebenstein« kommt binnen kurzem hier zur Aufführung.

Digitized by Google

um so mehr ist es zu beklagen, dass ein solcher Künstler (wie es scheint, um vorzugsweise seine technische Vollendung, namentlich sein leichtes und rapides Staccato zu zeigen) musikalisch so unbedeutende Werke, wie das Violoncellconcert von Carl Schuberth und ein zusammengeleimtes Werk über Motive von Auber, zum öffentlichen Vortrage wählt; am meisten sprach noch seine eigene Composition »Mazurka fantastique« an, obgleich auch sie wenig musikalische Ausbeute lieferte. Doch wollen wir deshalb Herrn Swert nicht verdammen, der junge Mann scheint bereits Erfahrungen gesammelt zu haben; ihm als reisenden Virtuosen ist darum zu thun, sich und seine Kunst günstig vor das Publicum zu stellen, Beifall und Geld zu erwerben; so lange daher das Publicum, wie es auch hier der Fall war, trotz der nichtssagenden Compositionen, der blossen Virtuosität seinen Beifall zollt, so lange wird auch dieser Missbrauch der Kunst trotz dem Geschrei der Kunstfreunde wuchern! Eine Mahnung an's Publicum! — Dass die einzelnen Vorträge der Capelle meist vorzüglich gelungen erschienen, erklärt sich schon aus dem Obigen, dass aber ein solches Gelingen nur stattfinden kann, wenn jede Einzelkraft des Orchesters sich als tüchtig bewährt, darf nicht unerwähnt bleiben. Und so müssen wir hervorheben, dass jedes Instrument mehr oder minder tüchtig vertreten ist, dass an der Spitze des Orchesters die Concertmeister Herren Franzen und Engel als Muster stehen, dass Solisten, wie Genannte und die Herren Krollmann, Schärnak (Violine), zur Ebert (Violoncell), Schmidt (Bratsche), Sywarth (Flöte), Nacheiferung anfeuern, dass mehrere Holzblasinstrumente ausgezeichnet vertreten sind, und dass selbst diejenigen Orchestermitglieder, welche die letzten Pulte einnehmen oder an Instrumenten wirken, die mehr fürs Freie, als für geschlossene Räume bestimmt sind, eine Aufmerksamkeit auf die Direction und ein Streben zum Gelingen des Ganzen bekunden, welche alles Lob verdienen. — Die Quartettsoiréen der Herren Engel I und II, Schmidt, Ebert und Dietrich (Piano) brachten bis jetzt in meist gelungener Weise: Haydn (G-dur, Op. 54), Dietrich (Trio in C-moll, Op. 9), Beethoven (Quartett C-moll, Op. 18), Mozart (Pianoforte-Quartett, G-moll), Mendelssohn (Quartett F-moll, Op. 80), Beethoven (Sextett mit 2 obligaten Hörnern, geblasen von den Herren Westerhausen und Fritzsche), während das Quartett (C-dur, Op. 54, Nr. 2) von Haydn, das Trio (D-moll, Op. 63) von Schumann und das Quartett (E-moll, Op. 25) von E. Fr. Richter auf den 18. d. M. angekündigt sind. — Wie überall, so giebt es auch hier *pia desideria*. Einigen Wünschen schliessen wir uns an, sie betreffen die Anzahl der Concerte und die Aufstellung der Programme. Statt der 6 bis jetzt üblichen Orchesterconcerte, könnten sehr wohl 8—12 in jeder Saison stattfinden, sie würden das Verständniss classischer Werke im Publicum mehr wecken und gewiss eben so, wenn nicht mehr, besucht sein, als die jetzigen Concerte. Was die Programme anbetrifft, so wünschen wir, dass öfters statt der üblichen Solostücke Ensemblesätze für verschiedene Instrumente, Trios, Quartette oder auch Gesangstücke für Quartett oder kleinen Chor aufgenommen werden möchten. Es lässt sich durch eine durchdachte Zusammenstellung eines solchen Programms eine einheitliche Wirkung des ganzen Concertes, eine angemessene Steigerung der Wirkung, eine andauernde Spannung des Auditoriums erhalten, während durch dazwischengeworfene von der Laune oder dem Geschmacke des Solisten bestimmte Solovorträge jene Einheit, Steigerung, Spannung oft auf das Empfindlichste verletzt wird. — Ueber die Militärcapelle und andere Kunstinstitute in einem folgenden Artikel.

Berichte.

Wien. = In das trostlos einförmige Repertoir des Hofoperntheaters ist endlich eine leichte Bewegung gerathen, indem die längst versprochene neue Oper von Thomas Löwe »Concino Concini« zur Aufführung gelangte. Ein volles Jahr ist es her, dass die Wiener Oper, welche doch jedes Rollenfach drei- bis vierfach zu besetzen vermag, keine Novität gebracht hat: die unglücklichen »Rheinnixen« von Offenbach waren die letzte. Indem die Direction dem Publicum nach so langer Hungercur nun die Oper eines unbekannten jungen Mannes auftischte, bereitete sie letzterem einen schweren Stand. Nach drei bis vier andern Novitäten konnte auch ein Erstlingswerk auf eine wohlwollende Stimmung hoffen, während so die ganz allgemeine und unverhohlene Missstimmung gegen Salvi's Regiment sich nur zu leicht auf den unschuldigen Componisten der neuen Oper übertragen konnte. Um so mehr dürfen wir diesem zu dem guten Erfolg gratuliren. Herr Thomas Löwe, Sohn eines hiesigen geachteten Arztes, wurde bei der ersten und zweiten Vorstellung wiederholt gerufen, und wenn die Wiener Kritik auch ungleich strenger als die Prager gegen seine Oper verfuhr, so gestand sie ihm doch Talent zu und gute Aussichten für die Zukunft. Mehr als dies kann man allerdings dem »Concini« nicht nachrühmen. Schon das Textbuch leidet an einem der grössten Fehler, den ein Libretto haben kann: es ist unverständlich. Der Zuhörer weiss nicht was vorgeht, was all die Intriguen und Geheimnisse bedeuten, wie sie zusammenhängen. Politische Intriguen, — ein sehr unmusikalischer Gegenstand — bilden die Haupthebel und wesentlichen Voraussetzungen der Handlung. Das »Historische« der Oper ist eigentlich nur Vorwand oder Aufputz, da nun einmal der Zug der Zeit nach der »grossen historischen Oper« weist. Concino Concini, nachmaliger Marschall d'Ancre, der berüchtigte, im Jahre 1617 »im Namen des Königs« auf der Strasse ermordete Günstling Maria's von Medici ist der Titelheld der neuen Oper, — richtiger gesagt ihr Titel aber nicht ihr Held. Denn er greift nirgend selbständig in die Handlung ein und dass er ein grosser Bösewicht sei, müssen wir auf guten Glauben hinnehmen, da es die übrigen Personen des Stücks behaupten. Nichts bezeugt Concini's Verderbtheit, als dass er sich in einer langen Arie dringend nach den »Tagen der Kindheit« zurücksehnt, was bekanntlich in der Oper stets Mörder, Räuber und hartherzige Souveraine thun. — Die von politischen Intriguen eingerahmte und durchkreuzte Haupthandlung ist eine Liebesgeschichte mit mysteriösem Anfang, vermeintlichem Verrath (etwas à la Hugenotten) schliesslich jedoch mit gutem Ausgang.

Die Musik ist, wie gesagt, das Werk eines jungen Wiener Componisten, der noch mit keiner grösseren Arbeit in die Oeffentlichkeit getreten ist. Bedenkt man, welche Reife des Talents und Sicherheit der Technik, welch vielseitige Kenntniss und Erfahrung gerade die Composition einer grossen Oper erfordert, so wird man Löwe's »Concini« als einer Erstlings-Oper manches Gute nachrühmen müssen. Dahin gehört vor Allem der lobenswerthe, strenge Ernst, mit welchem der Componist an seine Aufgabe ging. Dem Inhalte des Gedichts gerecht zu werden, den dramatischen Ausdruck in jeder Situation zu erreichen und festzuhalten war Löwe's vorzüglichstes Bestreben; auch in dem eigentlich musikalischen Detail sehen wir überall die gewissenhafteste, ja nur zu mühsame Arbeit. In Hrn. Löwe's Begabung ist offenbar das Talent für das Dramatische und Theatralische ausgesprochener, als die absolut musikalische Erfindungskraft. Letztere steht noch nicht auf eigenen Füssen, Reminiscenzen an Meyerbeer, Halévy und R. Wagner tauchen zahlreich auf. Bedenklicher noch als die einzelne Reminiscenz, — deren sich ja der Componist mitunter kaum bewusst ist, — erscheint uns die Abhängigkeit der Löwe'schen Oper in Form, Stil und allen Ausdrucksmitteln von der grossen französischen Oper. Im Interesse seiner künstlerischen Zukunft wünschen wir dem Componisten, er möge sich von diesen Pariser Idealen befreien und einen herzlicheren, deutscheren Ton anschlagen.

Digitized by Google

Löwe's »Concini« spricht die leidenschaftliche, aber unnatürliche, übertriebene Sprache der französischen grossen Oper. Zu diesem Vorbild gesellt sich natürlich noch die grösste Furcht aller jungen Componisten: missverstanden zu werden, und lässt ihn nun überall des Guten zu viel thun. Der Gesang stürzt sich, nach manchem hübschen melodischen Anfang, sofort in die gespannteste Exaltation, ergeht sich in schwierigen, weit auseinanderliegenden Intervallen, in überhäufter Modulation. Das Orchester, mit Detail überladen, arbeitet fortwährend mit allen Mitteln. Ein bedeutendes Geschick für effectvolle Instrumentirung, wie überhaupt für alles Technische muss Löwe zugestanden werden. Schade, dass sein an sich löbliches Streben, überall charakteristisch zu sein, ihn verleitet, zu sehr mit den Orchesterfarben zu künsteln. Nach all den Harfenarpeggien, tiefen Clarinettönen, höchsten Geigentremolos und Posaunenaccorden sehnt man sich förmlich nach dem Streichquartett, das doch überall die Grundlage, den gesunden Kern des Orchesters bilden soll. — Dass »Concini« sich bleibend auf dem Repertoir erhalten werde, ist kaum anzunehmen, für eine zweite Oper Herrn Löwe's hat die Novität redlich den Weg gebahnt. Die Titelrolle gab Herr Beck würdig und mit imposanter Kraft. Minder glücklich waren die übrigen Herren; Wachtel (Robert Harley) suchte durch arges Detoniren und Ueberschreien uns den bevorstehenden Abschied leichter machen zu wollen. Herr Hrabanek war als »Dorego« roh in Spiel und Gesang. Die Oper hat eine einzige Frauenrolle, Margarethe de Miroix (Mezzosopran). Fräul. Destinn darf sie zu ihren besten Leistungen zählen; stände die Stimmbildung und Gesangskunst dieser begabten und fleissigen Sängerin ebenso hoch als ihr dramatisches Feuer und schauspielerisches Talent, so wäre eine bedeutende Zukunft ihr sicher.

In Vorbereitung kommen soll nun Meyerbeer's »Dinorah«, ob die Vorstellung wirklich noch in der deutschen Saison herauskommt, lassen wir vorläufig dahingestellt.

Berlin. *R. W.* Nachdem die Herren Müller und Radecke ihren Concertcyklus beendet, scheinen Violinisten beiderlei Geschlechts sich hier Rendezvous gegeben zu haben, um sich dem Publicum vorzuführen. Frl. Dekner hatte in ihrem zweiten Concerte durch die Wahl zu schwerer Stücke weniger günstigen Erfolg, als bei ihrem ersten Auftreten, namentlich ging Mendelssohn's Geigenconcert in geistiger, wie in technischer Beziehung über ihre Kräfte. Auch Herr Fabian Rehfeld vermochte das Beethoven'sche Violinconcert nicht völlig zu bezwingen, wenngleich er der Lösung der selbstgestellten Aufgabe in weit höherem Grade gewachsen war, als seine Collegin. Die Gebrüder Lamoury bieten dagegen, zumal im Zusammenspiel, Vollendetes, und der Geiger würde besondere Anerkennung verdienen, wenn er einen grösseren Ton hätte. In dieser Beziehung wird er weit von seinem Bruder, dem Cellisten, übertroffen. Uebrigens sind beide Virtuosen vom reinsten Wasser, deren Programme jedes künstlerische Interesse ausschliessen. Herr Eichhorn aus Coburg bewegt sich mit Glück in den Geigenextremen. Er reisst seine Hörer nämlich zur Bewunderung hin durch seine ebenso virtuose, als charakteristische Behandlung des Contrabasses und steigert die Bewunderung zum Fanatismus durch den Vortrag Paganini'scher Compositionen auf der Violine. Auch in diesem Falle hat die eigentliche Kunst mit den erwähnten Leistungen nichts zu thun. Sehr bedeutend in jeder Beziehung war dagegen das Spiel der Herren Ehrlich und Bendel, welche an verschiedenen Abenden mit Beethoven's Es dur- und C moll-Concert hervortraten. — Das zweite Concert der Frau Schumann und des Herrn Stockhausen wurde durch den beklagenswerthen Unfall der Ersteren und durch eine während des Concertes hervortretende Heiserkeit des Letzteren eigentlich ein Imaginäres. Frau Schumann spielte gar nicht und an ihrer Statt liess sich Frau v. Bronsart mit zwar bedeutend entwickelter Technik, aber ohne alle Innerlichkeit des Vortrages hören. Herr Stockhausen hörte nach ein paar Liedern mitten in einer Schumann'schen Ballade auf, und das Publicum ging nach Haus. Eine von Herrn Stockhausen in Aussicht gestellte Entschädigung des Publicums ist bis jetzt noch nicht erfolgt. In dem zweiten Concerte der Musikfreunde war ein Orchesterstück von Glinka »Kamarinskaja« von Interesse. Dies Werkchen vereinigt in sich Originalität der Erfindung und gediegenes Wissen, und wird ausserdem durch pikante und fein durchdachte Instrumentirung zu einer der anziehendsten Compositionen, denen ich in neuerer Zeit begegnet bin.*) Auch in einer Suite von Raff zeigt sich Eigenthümlichkeit, Gelehrsamkeit und formelle Abrundung. Der Werth der fünf Sätze ist jedoch ein ungleicher, und das Scherzo überragt die übrigen vier um ein Bedeutendes. Sehr unglücklich war die Wahl, welche der treffliche Violoncellist, Herr Popper, mit einem Concert von Rubinstein Op. 65 getroffen hatte. An dergleichen ideenlosen Monstruositäten wird jede Kunstfertigkeit sich vergeblich abmühen.

Im letzten Domchorconcert wurden zwei Novitäten zu Gehör gebracht, ein Offertorium von Michael Haydn und ein *De profundis* von Gluck, beides Werke, die allenfalls ein historisches, aber niemals ein reales Interesse gewähren können. In der königl. Oper nimmt das Gastspiel des Frl. Artôt einen bedeutenden Theil der Vorstellungen in Anspruch. Leider nur giebt man die leichte dort gebotene Kost nicht einmal deutsch angerichtet, sondern als ein *mixtum compositum* von deutscher und italienischer Servirung, d. h. Einige singen deutsch, Andere italienisch oder, wie neulich in der Traviata, die Solisten italienisch und der Chor deutsch. In diesem Kampfe gegen das bei uns heimische Sprachidiom steht unser Tenor, Herr Adams, ein geborener Nordamerikaner, der französischen Gastin tapfer zur Seite, und wir können noch von Glück sagen, dass wir nicht gar englisch singen hören müssen. Die seit vierzehn Tagen allabendlich stattfindende Aufführung von Offenbach's »Schönen Weibern von Georgien« notificire ich einfach, da ein musikalischer Berichterstatter darüber ebenso Wenig sagen kann, als über das patriotische Concert eines gewissen Alexander von Lazarew, welcher sich hier seit Wochen durch die fabelhaftesten Reclamen und seitenlange Programme bemerklich macht, welche letztere namentlich durch ihren zwerchfellerschütternden Inhalt ein Specificum gegen die Melancholie bieten würden.

Breslau. *O. S.* Der Monat Januar war ausserordentlich reich an bedeutenden musikalischen Aufführungen. Wir sind des hohen Genusses theilhaftig geworden, den berühmten Liedersänger Julius Stockhausen zu hören, welchen das Comité des Orchestervereins für das sechste Abonnementconcert gewonnen hatte. Natürlich fand der Künstler für den Vortrag des ersten Heftes der Schubert'schen Müllerlieder die lebhafteste Anerkennung. Für uns gehört dieses Concert zu den genussreichsten dieses Winters. Ausser den erwähnten Liedern sang Herr Stockhausen eine Arie aus »Ezio« von Händel und Schumann's Composition der Goethe'schen Ballade »Der Sänger«. Durch die treffliche Ausführung der Sinfonia eroica, sowie der Ouvertüren zu den »Hebriden« und zum »Freischütz« bedeckte sich das Orchester und dessen Dirigent, Herr Damrosch, mit Ruhm. Besonders fein und bis ins kleinste Detail ausgearbeitet wurde die Symphonie aufgeführt. Das siebente Abonnementconcert brachte ein ganz eigenthümlich zusammengesetztes Pro-

*) Das bezeichnete Werk ist uns nicht bekannt; was wir bisher von Glinka kennen gelernt haben, nöthigt uns die Verantwortung für das oben Ausgesprochene unserem Herrn Correspondenten ganz allein zu überlassen. Vergl. übrigens den Wiener Bericht in der vorigen Nummer. D. Red.

Digitized by Google

gramm, und wurde uns dadurch Gelegenheit zu interessanten Vergleichen der alten und neuen Schule geboten. Nach einer reizenden, höchst einfachen und gemüthvollen Symphonie von Haydn (Nr. 13 B-dur), sang Fräul. Katharina Lorch, eine junge, vielversprechende Dame, mit einer vollen, weichen und umfangreichen Altstimme begabt, die Kirchenarie von Stradella. Dieser folgte der zweite Satz, das Gretchen, aus Liszt's Faust-Symphonie. Bei den Zuhörern erregte derselbe einige Opposition. Vor ungefähr einem Jahre wurde bekanntlich dieses Werk in einem Privatconcert ebenfalls unter Herrn Damrosch's Leitung aufgeführt, und dadurch ein heftiger Musikstreit zwischen den Anhängern Liszt's und dem Referenten der »Schlesischen Zeitung« hervorgerufen. Auch diesmal brachte das Gretchen keine günstige Wirkung hervor, und bezweifeln wir danach, dass sich unser Publicum mit Liszt's Werken sobald befreunden werde. Herr Otto Lüstner erfreute uns durch den herrlichen Vortrag des 8. Violinconcertes der Gesangsscene von Spohr. Der jugendliche Künstler gab damit einen glänzenden Beweis seines schönen Talentes und edlen Strebens nach möglichster Vollkommenheit. Frl. Lorch sang ein Phantasiestück von Robert Volkmann: »An die Nacht«, dessen orchestraler Theil die Singstimme zu sehr beeinträchtigt. Darin besteht eine grosse Verirrung neuerer Gesangscomponisten, dass sie der Begleitung ein zu weites Feld einräumen, ganz im Gegensatz zu den neueren Italienern, welche dieselbe fast ganz vernachlässigen. Der Vortrag durch Frl. Lorch entsprach den Intentionen des Componisten und erweckte noch wärmere Sympathien für die treffliche Sängerin. Beethoven's Ouvertüre Nr. 3 zu »Leonore« beschloss diesen interessanten Abend wirkungsvoll. Das achte Abonnementconcert brachte unter Mitwirkung des Breslauer Gesangvereins, der Frau Dr. Damrosch, Frl. Lorch und Stäubler, sowie des Herrn Dr. Herrmann Maier Mendelssohn's Musik zu Racine's »Athalia«, welche dem grössten Theil unseres Publicums fast noch völlig unbekannt war, ferner »Die Flucht der heiligen Familie«, Gedicht von Eichendorff, componirt für Chor und Orchester von Max Bruch, eine höchst gediegene, religiöse Empfindung athmende und von nicht gewöhnlicher Begabung zeugende Tonschöpfung. Ausserdem debutirte noch ein junger Violoncellist, Herr Stanislaus Yalgain aus Warschau, mit dem ersten Satze aus dem Emoll-Concert von Bernhard Romberg. Er entwickelte darin eine sehr bedeutende Technik, aber keinen grossen Ton; auch fehlt ihm noch die nöthige künstlerische Ruhe. Es werden nun in dieser Saison noch vier Concerte des Orchestervereins stattfinden.

Die Anwesenheit der Gebrüder Müller musste natürlich das Interesse aller Kunstfreunde in hohem Grade erregen. Ein solches Quartett ist aber auch eine seltene Erscheinung: es herrscht hier eine schöne Harmonie in der Auffassung und Wiedergabe der Kunstwerke. Ihre Soiréen waren jedesmal von einem ebenso zahlreichen, wie gewählten Hörerkreise besucht. Besonders bewunderten wir ihr Spiel in dem grossen Quartett (A-moll, Op. 132) von Beethoven. Unsere Künstler haben sich mit grosser Liebe und Ausdauer der Lösung dieser Riesenaufgabe unterzogen; sie haben gewiss jahrelanges Studium daran gesetzt, um sich ein volles Verständniss der Intentionen des Meisters anzueignen. Dem grössten Theile der Zuhörer blieb trotzdem das colossale Werk fast unverständlich. Desto lauter und enthusiastischer war der Beifall nach Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schubert (D-moll), Beethoven (Op. 59, C-dur) und Schumann (A-dur), wo die Künstler allenthalben zeigten, dass ihnen das Verständniss sowohl der älteren, wie der neueren Meister nahe liegt. Der glänzende Erfolg hat die Künstler bestimmt, dem ersten Cyklus von Soiréen noch einen zweiten folgen zu lassen, in welchem sie Beethoven's Cis moll-Quartett vorzuführen gedenken.

Unter solchen Umständen konnte natürlich das Concert des Pianisten Herrn Alexander Zarzycki nicht die Theilnahme erhalten, welche der talentvolle junge Künstler eigentlich verdient hätte. Ausser einer sehr bedeutenden Technik, Klarheit und Kraft im Anschlage athmet sein Spiel warme Empfindung und natürlichen Ausdruck. Diese höchst schätzenswerthen Eigenschaften findet man bei den jüngeren Virtuosen ziemlich selten, daher wünschen wir Herrn Zarzycki anderwärts einen besseren Erfolg. An Beifall hat es nicht gefehlt. Uebrigens bestand das Programm nicht gerade aus sehr werthvollen Compositionen: einem Concert von Henselt, Paraphrase aus Rigoletto von Liszt, einigen Etuden von Chopin und einer grossen Polonaise mit Orchester von Zarzycki, sowie drei Liedern des Concertsgebers, gesungen von Frau Dr. Mampé-Babnigg. Das Orchester dirigirte Herr Dr. Damrosch. Die Compositionen des Hrn. Zarzycki verrathen kein besonders schöpferisches Talent.

Schliesslich hätten wir noch der neunjährigen Pianistin Ida Bloch aus Dresden zu erwähnen. Das Kind legte Proben eines schönen Talentes ab, trug aber Sachen vor, welche seine physischen Kräfte weit überstiegen, wie Weber's »Aufforderung zum Tanze«. Durch solch vorzeitiges Heranbilden wird ein Talent nicht gefördert, sondern eher unterdrückt. Der wohlwollende Beifall erzeugt in dem jungen Gemüthe Eitelkeit und Selbstüberschätzung und die übermässig angestrengte physische und geistige Kraft wird gebrochen; die Zeit der Wunderkinder ist längst vorüber. Ueber diesen Gegenstand haben einsichtsvolle Männer, wie A. B. Marx, schon so viel geschrieben, dass es eine unfruchtbare Mühe wäre, stets von Neuem darauf zurückzukommen. Das Publicum sollte man aber mit dergleichen Leistungen billigerweise verschonen.

Unsere Oper bietet wenig Abwechselung. Balfe's »Zigeunerin« ist hier als Novität aufgeführt worden. Das Opernpersonal leidet gegenwärtig an einer solchen Lückenhaftigkeit, dass an Aufführung classischer Opern gar nicht zu denken ist. Wir sind daher immer noch auf die Zukunft verwiesen.

Darmstadt. ϱ. Wir stehen gegenwärtig bereits auf dem Höhepunkt der musikalischen Saison (welche bei uns lediglich auf die Wintermonate beschränkt ist), und zwar einer Saison, welche bezüglich der Zahl und Bedeutung der bisher gegebenen Concerte frühere Jahre bei weitem übertrifft; da muss sich also Ihr Berichterstatter beeilen, um mit seinen Referaten nicht zu weit hinter den Ereignissen zurückzubleiben.

Im vorigen Jahre eröffnete der Musikverein den Reigen der Concerte »zur Nachfeier des 18. October« mit der Aufführung von seines Dirigenten C. A. Mangold »Hermannsschlacht«. Auch die diesjährige Saison begann mit einer Mangold'schen Composition, dem neu von ihm geschaffenen Oratorium »Israel in der Wüste«, aufgeführt zur Feier des 25jährigen Jubiläums Mangold's als Dirigent des Musikvereins von dem letzteren, in Verbindung mit dem hiesigen Mozartverein und der grossherzoglichen Hofcapelle. Der Text dieses neuen grossen Werkes des fleissigen Künstlers ist von ihm selbst nach der Erzählung des Alten Testaments in wesentlich biblischer Form mit Geschick zusammengestellt; er bildet eine Fortsetzung des bekannten Händel'schen Oratoriums »Israel in Egypten« und bietet manche sehr glücklich gewählte Momente für eine wirkungsvolle Composition. In Betreff des musikalischen Theils werden selbst diejenigen, welche keine grossen Verehrer Mangold'scher Oratorien sind, wenn sie gerecht urtheilen wollen, dem Componisten ein edles Streben, wahre und warme Empfindung, grosse Formgewandtheit und feine Instrumentirung auch in diesem seinen neuesten Werke nicht abstreiten wollen. Die Aufführung war vorzüglich: der starke, gutgeschulte Chor, das exacte, discrete Orchester und besonders die Solisten (die Damen Schreck aus Bonn, Fräulein Molnar von hier, die Herren Carl Hill aus Frankfurt a. M. und Brandes aus Carlsruhe)

Digitized by Google

wetteiferten, um das Werk in gelungenster Weise zu Gehör zu bringen. Dem Componisten wurden bei Gelegenheit dieser seiner Jubiläumsfeier noch zahlreiche Ehren und Aufmerksamkeiten erwiesen. — Der Aufführung des Mangold'schen »Israel« folgte die von Haydn's »Schöpfung« in gleichfalls vorzüglicher Weise; die Soli gesungen von den hiesigen Mitgliedern des Hoftheaters: Fräulein Reitz, einer sehr fleissigen und strebsamen jungen Dame mit schöner Stimme, und den Herren Nachbaur (Tenor) und Greger (Bass). »Die Schöpfung«, dieses jugendlich frische Oratorium des schon greisen Haydn, ist hier ein besonders beliebtes Werk; es fand auf's Neue die beifälligste Aufnahme und entzückte die überaus zahlreichen Zuhörer in hohem Grade. — In dem folgenden Concert hörten wir Astorga's »*Stabat mater*« (ohne Orchester), Mendelssohn's Hymne: »Hör' mein Bitten«, Schubert's Psalm 23 für Frauenchor und mehrere kleinere vocale Compositionen, sodann ein Streichquartett (D-moll) von Mozart. Die erste Violine befand sich dabei in der Hand eines erst 17jährigen vielversprechenden Künstlers: Hugo Wehrle aus Donaueschingen, welcher nach Beendigung seiner Studien an den Conservatorien zu Leipzig und Paris — speciell unter David und Alard — seine erste deutsche Kunstreise antrat. Wir möchten dem äusserst talentvollen Jüngling hier einen möglichst wirkungsvollen Geleitsbrief auf seinem ersten, bekanntlich nicht leichten Gange ausstellen! Herr Hugo Wehrle ist der Sohn eines gediegenen deutschen Musikers, eines Mitglieds der unter Kalliwoda's Direction stehenden wohlrenommirten Fürstenberg'schen Hofcapelle in Donaueschingen (leider ist, wie wir hören, diese Capelle aufgelöst!), und wurde schon in früher Kindheit für die Tonkunst bestimmt. Er macht gegenwärtig seinen trefflichen Meistern alle Ehre, denn sein seelenvolles Spiel, die äusserste Reinheit der Intonation und sehr bedeutende Kunstfertigkeit trugen ihm hier den rauschendsten Beifall ein, in welchen Ihre Königlichen Hoheiten die Prinzessin Alice (eine äusserst fein gebildete Musikkennerin) und ihr zufällig hier anwesender Bruder Prinz Alfred — wie wir hören, selbst eifriger Violinspieler — warm einstimmten. Herr Wehrle begiebt sich von hier nach Cassel und nach Norddeutschland, er wird auch Leipzig berühren. — Das nächste Concert des Musikvereins soll uns, wie wir hören, eine neue Aufführung von Mendelssohn's »Elias« bringen, worauf als Charfreitagsconcert die erste Wiederholung von Bach's »Johannespassion« folgen soll. Hoffentlich hören wir im nächsten Jahre wieder die »Matthäuspassion«, welche hier allgemein sehnsüchtig verlangt wird, nachdem wir sie zwei Jahre entbehrt haben.*) Das wären die Umrisse der Thätigkeit des Musikvereins in jetziger Saison, welche in der That nicht gering zu nennen ist.

Von den philharmonischen Concerten der Hofcapelle haben bisjetzt zwei stattgefunden. Nach Schindelmeisser's Tode hat die Capelle in Jos. Nesvadba, zuletzt in Hamburg thätig, einen neuen Dirigenten erhalten, welcher dem allgemeinen Urtheile zufolge seinem Vorgänger in Gewandtheit und Sicherheit fast gleichkommt und daher sehr bald das volle Vertrauen der Hofcapelle und vorzüglich der Sänger gewonnen hat. Wir stimmen diesem Urtheile bei, möchten indessen wünschen, dass der neue Capellmeister seine zweifellose Routine noch durch Steigerung eines feinen ästhetischen Gefühls veredeln möge. Derselbe hat mit grossem Eifer seine neue Stellung angetreten, seine Thätigkeit in der Oper und in den Concerten giebt dafür Beweise. In den bisherigen Concerten hörten wir die Symphonien B-dur von Schumann und B-dur von Beethoven, an Ouvertüren die zu »Yelva« von Reissiger, zum »Sommernachtstraum« von Mendelssohn und die »Jubel-Ouvertüre« von Weber. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war fast überall lobenswerth. Die Symphonie von Schumann, dessen »Der Rose Pilgerfahrt« und »Paradies und Peri« hier vorzugsweise beliebt sind, interessirte zwar, liess jedoch das Auditorium etwas kalt, wogegen natürlich Beethoven's grandioses Werk enthusiastisch aufgenommen ward. Die Instrumentalsoli bestanden in einer Phantasie für Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von einem talentvollen Hofmusiker Böllert, Clavierconcert in D-moll von Mozart und Polonaise von C. M. v. Weber, beides von unserer begabten Pianistin Minna Döring (einer Lieblingsschülerin von Franz Liszt) sehr wirkungsvoll zu Gehör gebracht. — Ausser Fräulein Döring hörten wir in dieser Saison noch drei Claviervirtuosen in selbständigen Concerten: die Herren Karl Halle aus Manchester, Ernst Pauer aus London und Frau Vial-Louis aus Paris. Beide Herren gefielen ausserordentlich — bis auf das nicht durchaus künstlerisch gewählte Programm des Herrn Pauer; dagegen war das Concert der Frau Vial-Louis, welche die Kühnheit hatte, uns in Deutschland belehren zu wollen, wie man Beethoven'sche Sonaten vortragen solle, und dieselben stark französirte resp. verunzierte, sehr schwach besucht und hatte keinen Erfolg. Man ist hier gerade in Bezug auf Clavierleistungen äusserst empfindlich, was in dem traditionell vererbten musikalischen Sinne von Darmstadt's Bewohnern und zahlreichen Concerten der ersten Meister auf dem Piano seinen Grund hat.

So viel von unseren Concerten. Was die Oper betrifft, so wurde auch hier mehr Fleiss im Vorführen neuer oder Wiedereinstudiren älterer Werke verwendet als früher, wo wir in der Regel nicht mehr als zwei neue Aufführungen in jeder Saison erlebten. Bis jetzt wurde völlig neu einstudirt: »Hans Heiling« von Marschner und »Violetta« (vulgo »Traviata«, man könnte auch wohl sagen »Triviala«) von Verdi; es stehen uns noch bevor »*Così fan tutte*« von Mozart, »Catharina Cornaro« von Lachner und »Lara« von Maillart, also neben manchem Guten und Vortrefflichen einzelnes Gewöhnliche. »Hans Heiling« hat sich leider kaum mehr als eines *succès d'estime* zu erfreuen gehabt; bei aller Bewunderung der frischen ursprünglichen Composition, der feinen Instrumentirung und der guten Darstellung der Oper konnte man sich doch nicht recht erwärmen; die Oper hat also hier dasselbe Schicksal gehabt, wie in Wien und Berlin, wo sie nach ihrer Wiederaufnahme nicht recht ziehen wollte. Völlig durchgefallen ist dagegen Verdi's »Violetta«, wie das von dem gesunden Sinne unseres Publicums einem in Sujet, wie Composition gleich verwahrlosten Machwerk gegenüber vorauszusehen war. Eine ernste Rüge können wir auch an dieser Stelle nicht unterdrücken, welche beweisen möge, von welcher Ehrfurcht unsere Theaterdirection gegen ein unsterbliches Werk wie Beethoven's »Fidelio« erfüllt ist. Der ersten Vorstellung von Verdi's »Violetta« ging um drei Tage die Aufführung des »Fidelio« voraus; um nun die Kräfte unserer ersten und besten Sänger und Sängerinnen für das Debut der »Violetta« frisch zu erhalten und den Erfolg der Oper möglichst zu sichern, wurden die Hauptpartien des »Fidelio« mit untergeordneten Kräften besetzt! Doch die Nemesis blieb nicht aus: Beethoven's Meisterwerk war nicht zu ruiniren und die »Violetta« missfiel gründlich. Das Personal ist so ziemlich dasselbe geblieben, nur entbehren wir immer noch den Heldentenor, da der als solcher engagirte Hr. Jäger von Stuttgart bei Lichte besehen den lyrischen Tenor nicht verleugnen konnte, als welcher hier Hr. Nachbaur bereits fungirt (welcher neulich einen sehr vortheilhaften Ruf nach Wien an Wachtel's Stelle erhalten, aber nicht angenommen hat), weshalb denn auch Hr. Jäger seinen Contract sofort wieder löste. Unser Bassbuffo Hölzl hat uns verlassen und baut sich gegenwärtig mit seinem Schwager, dem berühmten Reisenden Gerstäcker, eine Villa in der Nähe von Salzburg, um dort *pro-*

*) Es ist eine erfreuliche Wahrnehmung, dass Bach's »Matthäuspassion« in stets weitere Kreise dringt; so soll sie gutem Vernehmen nach am nächsten Charfreitag zum ersten Male in Carlsruhe aufgeführt werden.

Digitized by Google

cui negotiis der Ruhe zu pflegen, nachdem die Direction der k. k. Oper in Wien — wie uns dünkt, sehr mit Unrecht — seine Dienste abgelehnt.

Noch muss ich der Gründung einer neuen Zeitschrift Erwähnung thun, die hier seit dem 1. Januar d. J. unter ziemlich obscurer Redaction erscheint. Dieselbe nennt sich: »Artistische Blätter«, erscheint wöchentlich einmal und scheint wesentlich die Interessen der Musik und des Theaters zu vertreten. Man hält das Blatt für ein halbofficielles Unternehmen der hiesigen Hoftheaterdirection, stellt demselben jedoch kein günstiges Prognostikon, obwohl es bisjetzt einzelne gute Artikel brachte.

Leipzig. *S. B.* Die abgelaufene Concertwoche hat uns abermals mit zwei neuen grösseren Compositionen bekannt gemacht. Das Concert des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner (13. Febr.) brachte Max Bruch's Manuscript-Werk »Scenen aus der Frithjof-Sage«, für Solostimmen, Männerchor und Orchester; das 16. Abonnement-Concert (16. Febr.) eine Suite in C-dur von J. Raff. Beide Werke haben Anerkennung von Seiten des Publicums gefunden, Bruch's »Scenen« sogar reichlichen jubelnden Beifall. Beide wurden von den betreffenden Componisten in Person dirigirt. Beide sind die Früchte wohlerworbener Geschicklichkeit des Satzes und der Instrumentirung, geistreich gestaltet, — beide aber sind nicht genial erfunden und ermangeln der inneren Wärme, durch welche sie die tiefer liegenden Saiten der menschlichen Natur erreichen und in Mitschwingung versetzen könnten. Bruch's Composition (für Aachen geschrieben) ist reich an schönen und auch charakteristischen Klängen, sie trifft sogar den Localton ganz glücklich, sie leidet nicht an Monotonie, ist nirgends trivial, nach allen Richtungen fein berechnet — und doch müssen wir die letzte scharfe Grenze zwischen Talent und Genie betonen. Es soll dem wackeren Componisten weder ein Vorwurf gemacht sein, noch sein glänzender Erfolg geschmälert werden, wenn wir sagen, dass sein Werk auf uns den Eindruck eines aus Inspiration geflossenen Kunstwerkes nicht gemacht hat. Das lyrische Element, welches, dem Text entsprechend, darin unumschränkt herrschen sollte, kommt nicht in prägnanten melodischen Formen zum Ausdruck; kaum ein einziges Mal im ganzen Stück verdichtet sich das melodische Wesen zu einer greifbaren »Melodie«, die sich durch ihre Einfachheit zur einschlagenden Wirkung erhöbe und dann den Charakter des betreffenden Stücks beherrschte. Der Componist operirt weit mehr mit harmonischen und Klang-Elementen, und dies in so glücklicher Weise, dass für den minder scharf Blickenden der obige Mangel verdeckt bleibt. Immerhin liegt hierin ein Verdienst, das überall Anerkennung finden wird, bis der Reiz der Neuheit verschwunden ist. Wir appelliren daher mit unserem Urtheil an die Zukunft. Den augenblicklichen Erfolg können wir dem Componisten nur gönnen und wir wollen hier sogleich bemerken, dass die projectirte Wiederholung des Werkes in unserem nächsten »Armenconcert« nur ganz erwünscht genannt werden kann: wir freuen uns selbst darauf, es noch einmal hören zu können und gedenken dann auch näher auf Einzelnes einzugehen. — Um das Pauliner-Concert sogleich zu erledigen, verzeichnen wir noch das übrige Programm desselben und knüpfen einige wenige Bemerkungen daran. An Männerchören kam noch zur Aufführung: F. Lachner's 150. Psalm (mit Orchester), ein Stück, das uns zugleich trocken und in Ansehung des Textes trivial erschien: der Rhythmus herrscht in bedenklicher Weise vor und lässt uns das Stück höchstens für eine Garnisonskirche oder für einen Feld-Gottesdienst passend erscheinen. »Waldlied« von C. Reinecke, »Nachthelle« von Schubert, »Wanderers Nachtlied« von Nessler (Manuscript), waren ganz willkommene Gaben, das mittlere wohlbekannte Stück natürlich die andern überragend. Das Tenor-Solo darin wurde von Herrn Wiedemann durch seine schöne Stimme und durchdachten Vortrag zur besten Geltung gebracht, und es würde die Wirkung noch vollkommener gewesen sein, wenn sich der geschätzte Sänger nicht an einigen Stellen übernommen hätte. »Reutti im Winkel« von V. Lachner ist in Text und Musik eine Burleske, die für eine »Liedertafel« sich besser eignet als für ein Concert und trotz des trefflichen Vortrags keinen grossen Beifall fand. Endlich ist des Volksliedes »Mei Maidle«, gesetzt von Silcher, zu gedenken, das durch seine treuherzige Einfalt den besten Eindruck machte und wiederholt wurde. Als Zwischennummern brachte erstlich Herr Stägemann aus Hannover (der auch die Basssoli im Bruch'schen Werke verdienstlich sang) die Arie aus Haydn's »Schöpfung« »Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor«. Stimme und Vortrag machten guten Eindruck, doch lässt sich aus dem Stück noch mehr Wirkung ziehen. Erwähnen wir noch, dass unsere sehr geschickte Pianistin, Fräulein Hering, die beiden letzten Sätze aus Chopin's mit altmodischen Figuren stark überladenem E moll-Concert mit grosser Fertigkeit, schönem Anschlag und lebendigem Ausdruck zu Gehör brachte, dass ferner Frau Thelen vom hiesigen Stadttheater den Sopran-Part in den »Frithjof-Scenen« technisch tadellos ausführte, so können wir jetzt von dem »Pauliner-Concert« scheiden und zum

16. Abonnement-Concert übergehen, das mit Raff's Suite begann. Da dieses Werk gedruckt vorliegt und daher nächstens näher besprochen werden wird, so wollen wir hier blos bemerken, dass es uns im Allgemeinen nur sehr freuen konnte, Raff auf besseren Wegen als sonst wandeln zu sehen. Er schreibt geistreich und weiss motivisch und thematisch zu arbeiten; seine Harmonie schreitet jetzt logisch vorwärts, er vermeidet es, die Ohren durch gezwungene Zusammenklänge und Accordfolgen auf die Folter zu spannen (nur einige wenige Stellen verrathen noch die frühere Richtung) und auch die Art zu instrumentiren verräth vielfache gute Studien. Dabei hat er sich diesmal bemüht knapper in der Form zu sein. Nur Eines vermissten wir, wie in allen früheren Werken, so auch hier: den Gemüthston, welchen der Sensualismus unserer Zeit unbedingt fordert. Das Werk enthält fünf Nummern: Introduction und Fuge, Menuett, Adagietto, Scherzo, Marsch. Die Fuge ist gut gearbeitet, aber trocken und unbedeutend nach Seite musikalisch-geistigen Ausdrucks. Der Componist könnte aus Bach's Wohltemperirtem Clavier vor Allem lernen, dankbare Themen zu bilden, welche allein im Stande sind, heute noch eine Fuge genussreich zu machen. Weit besser sind die drei folgenden Sätze, namentlich das Scherzo durch geistreiche Pointen ausgezeichnet. Auch den Marsch würden wir gerne als ein interessantes Musikstück gelten lassen, machten nur nicht gegen den Schluss hin die Melodie-führenden Trompeten die Sache etwas trivial. Die demnächst zu bringende »Recension« wird alle diese Seiten näher beleuchten.*) — In demselben Concert, das mit Mendelssohn's A moll-Symphonie in trefflicher Ausführung und zu allgemeiner Befriedigung beschlossen wurde, hörten wir noch eine Alt-Sängerin Fräul. Johanna Pressler aus Berlin Arien von Händel und Gluck singen. Es war ein gewagtes Unternehmen, unmittelbar nach den wundervollen Vorträgen einer Joachim-Weis als Altistin mit solchen grossen und in der Behandlung difficilen Arien aufzutreten; doch kam unsere Sängerin in Folge ihrer hübschen Stimme und reinen Intonation noch ziemlich glücklich durch. Tonansatz, Auffassung, geistiger Ausdruck liessen indess immer Vieles zu wünschen übrig; wir wollen hoffen, dass es der Sängerin gelingen möchte, sich in diesen Beziehungen bald zu vervollkommnen. — Endlich haben wir noch des Herrn Landgraf, des trefflichen Mitgliedes unseres Orchesters, zu gedenken, der ein Adagio und Rondo

*) Vergl. übrigens den heutigen Berliner Bericht.

Digitized by Google

für die Clarinette von C. M. von Weber äusserst geschmackvoll vortrug und dafür allgemeinen Beifall erntete.

Nachrichten.

Am 15. Febr. fand in Stuttgart eine Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik statt, wobei folgende Tonwerke zur Aufführung kamen: *Stabat mater* (8stimmig) von Palestrina, Weihnachtsgesang (8stimmig) von Eccard, Choral-Motette (für eine Solostimme und 5stimmigen Chor mit Orgelbegleitung) von A. Hammerschmidt, Motette (5stimmig mit Orgelbegleitung) von J. Christoph Bach, Präludium und Fuge (C-dur) für die Orgel von J. S. Bach, Cantate »Du wahrer Gott und David's Sohn« von S. Bach, Duett mit Orgelbegleitung aus dem Oratorium »Theodora« von Händel, der 147. Psalm (4stimmig mit Orgelbegleitung) von A. Caldara.

Der unter der Direction von W. Rust stehende Bach-Verein in Berlin gab am 11. Februar ein Concert, in welchem aufgeführt wurde: S. Bach's Einleitungschor »Geschwinde ihr wirbelnden Winde« aus der weltlichen Cantate: Phöbus und Pan; dann von demselben die Cantate »Freue dich erlöste Schaar« und eine Suite in H-moll. Ausserdem noch eine Suite in C-dur von Gluck, und Arie aus *Innocenza giustificata* von demselben, Trauungslied von Hauptmann und Scene der Juno aus Händel's »Semele«.

Das siebente *Concert populaire* (2. Cyklus) in Paris hatte folgendes Programm: Jupiter-Symphonie von Mozart, Medea-Ouvertüre von Bargiel, C moll-Symphonie von Beethoven, *Bourrée* von S. Bach, Freischütz-Ouvertüre von Weber.

In Toulouse hat ein zweites *Concert populaire* stattgefunden und ist darin aufgeführt worden: Mendelssohn's Ouvertüre zur Fingalshöhle, Mozart's G moll-Symphonie, Andante und Finale des Violinconcerts von Mendelssohn, Andante aus dem vierten Quartett von Beethoven und Ouvertüre zum »Beherrscher der Geister« von Weber.

Hoch im Norden, im finnländischen Wiborg, fand am 11. Jan. ein Concert statt, in welchem Kammermusik von Beethoven und J. Klengel, Weber's Concertino für Clarinette, Lieder von Mendelssohn, Radecke und Taubert, und Clavierstücke von Schumann, Chopin und Schubert zur Aufführung kamen.

Ein Concert in Zweibrücken brachte Mozart's dreisätzige D-Symphonie, das *Ave Maria* aus der Oper »Loreley« von M. Bruch, Concert für Horn von F. Kiel, Motette von R. Neher, Sonate für Clavier und Horn von F. Ries, Zigeunerleben von Schumann. Die Horn-Soli wurden von Herrn R. Müller, erstem Hornisten am Mannheimer Hoftheater, ausgeführt.

Das längst erwartete Buch von A. W. Thayer: Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven's, ist endlich erschienen (Berlin, F. Schneider).

In Florenz ist in französischer Uebersetzung (aus dem Italienischen) von Louis Delâtre erschienen: *Introduction à un nouveau système d'harmonie par Abramo Basevi.*

Leipzig. Ein hiesiges Localblatt, die »Leipziger Nachrichten«, bringt seit einiger Zeit täglich einen »Gesang-Vereins-Kalender«, in welchem die wöchentlichen Uebungen der verschiedenen Gesangvereine, nebst Ort und Stunde angezeigt werden. Wir stellen aus diesen Anzeigen ein Verzeichniss der hier tagenden Vereine zusammen, das aber nicht vollständig ist, weil einige der privaten Vereine und Singkränzchen, und gerade die besten und bedeutenderen, sich der öffentlichen Annonce entziehen. Es giebt also in Leipzig folgende gemischte Gesangvereine: Gewandhaus-Chor-Verein, Singacademie, Riedel'scher Verein, Euterpe-Chorverein, Amphion, Euphonia, Höppner'scher Verein, Ludwig'scher Gesangverein, R. Müller'scher Verein, Orpheus, Ossian, Xenia. Ferner folgende Männergesang-Vereine: Amicitia, Anakreon, Arion, Asträa, Euphonia, Germania, Guttenberg, Glocke, Härtel'scher Verein, Hellas, Hoffnung, Immergrün, Leipziger Liedertafel, Liederkranz, Liederlust, Luscinia, Männerchor, Männergesangverein, Merkur, Paulus, Phönix, Sängerhalle, Sängerkreis, Typographia, Zöllner-Verein. — Diese Liste, etwa an dem in diesen Vereinen herrschenden Musikgeiste gemessen, würde eine freilich sehr bis ins Flache absteigende Linie ergeben; doch könnten darüber erst die (unbekannten) Repertoirs entscheiden. In einigen der gemischten Vereine und Singkränzchen herrscht ein ganz guter Sinn; so übt man, um das uns Bekannte anzuführen, in einem der Privat-Vereine Schumann's Paradies und Peri; in einem andern, oben nicht verzeichneten, wurde Schubert's Oper »Der häusliche Krieg« vor eingeladenen Zuhörern (als Concert) aufgeführt. In andern Kreisen findet die Kirchenmusik (Bach, Schumann u. A.) eine ernstliche und hingebende Pflege.

— Am 4. Febr. veranstaltete die Leipziger Liedertafel ein Concert im Hôtel de Pologne, in welchem folgende Musikstücke zu gelungener Aufführung kamen: Ouvertüre zu Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn, Kriegers Gebet von F. Lachner, Morgengebet von C. Zöllner, Frühlingsgruss von R. Müller, An die Nachtigall, Lied für eine Stimme, von C. Zimmermann, Chor aus der Oper »Die beiden Geizigen« von Gretry, Dithyrambe von Rietz, Waldnacht, und der Tannenbaum von W. Speidel, Die Grenadiere, Lied von Reissiger, Matrosenchor aus »Der fliegende Holländer« von Wagner.

ANZEIGER.

[29]

Neue Musikalien.

In meinem Verlage erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

	Thlr. Ngr.
Baumfelder, Frdr., Op. 111. »Mädchen am Bache«. Idylle für Pianoforte	— 10
Burgmüller, Norb., Op. 15. Duo für Pianoforte und Clarinette (oder Violine). (Nr. 6 der nachgelassenen Werke.)	1 5
—— Op. 16. Polonaise für Pianoforte. (Nr. 7 der nachgelassenen Werke.)	— 15
Gade, Niels W., Op. 30. Erlkönigs Tochter (Elverskud), Ballade nach dänischen Volkssagen für Solo, Chor und Orchester. Arrangement von Aug. Horn für das Pianoforte zu 4 Händen	3 10
—— Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen von Aug. Horn	2 10
Jaell, Alfred, Op. 125. Nocturne sentimental pour Piano	— 20
Krug, D., Op. 197. Kleine Blumen. 6 lyrische Tonstücke für das Pianoforte.	
Nr. 1. Liebesheinblümchen	— 7½
- 2. Waldröslein	— 7½
- 3. Alpenblümchen	— 7½
- 4. Brennende Liebe	— 7½
- 5. Männertreu	— 7½
- 6. Sternblümchen	— 7½
Kuntze, C., Op. 97. Vier Lieder für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen.	
Nr. 1. Weinlied von C. Förster	— 15
- 2. Lied der Waffenschmiede von Müller v. d. Werra	— 7½
- 3. Waidmanns Trinklied von G. Heusinger	— 7½
- 4. Gewünschet hab' ich einmal sehr von A. Schuts	— 15
Löschhorn, A., Op. 88. 12 Pièces faciles pour Piano à quatre mains. Liv. I. 20 Ngr. Liv. II. 25 Ngr. Liv. III. 25 Ngr.	
Pauer, E., Op. 56. Osmin's Lied »Wer ein Liebchen hat gefunden (aus Mozart's Entführung) für das Pianoforte frei bearbeitet	— 20
—— Op. 57 Nr. 1. »Aennchen«. Rondo über ein Thema aus C. M. v. Weber's »Freischütz« für das Pianoforte	— 20
Voss, Charles, Op. 290. Course Pyrotechnique. Galop de Bravoure pour Piano	— 20

Leipzig, Februar 1865. **Fr. Kistner.**

[30]

Musikalien-Nova Nr. 4.

Verlag von Praeger & Meier in Bremen.

	Thlr. Ngr.
Hentschel, Th., Capellmeister. Op. 15. Duett für Sopran u. Tenor zu der Oper »Lara« mit Pianoforte	— 15
—— Op. 16. Vier Gesänge für Männerchor (von Willatzen). Heft 1—4. Partitur und Stimmen à	— 7½
—— Lied beim Wein. Humoristischer Gesang mit Pianoforte für Bass oder Bariton. (Einlage zur Oper: Das Glöckchen des Eremiten)	— 7½
Kerling, S., Drei Plattdeutsche Lieder (von C. Tannen) zugleich in das Niederländische übertragen, für eine Singstimme mit Pianoforte	— 10
Reinthaler, Carl, Op. 17. Sechs Gesänge für Alt oder Bariton mit Pianoforte. Heft 1. 22½ Sgr. Heft 2	— 20
Sammlung beliebter Tänze für Pianoforte.	
Nr. 13. Präsident Lincoln-Marsch	— 7½
- 14. Rheinländer-Polka von Peix	— 5
Taubert, W., Op. 153. Jubal. Sechs leichte Gesänge für Männerchor. Partitur und Stimmen	1 5

Digitized by Google

Zur Theorie und Geschichte der Musik.

[34] **Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.**

	Thlr. Ngr.
Becker, C. F., Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Musik. Neue Ausgabe. hoch 4.	— 10
Chladni, E. F. F., Die Akustik. Mit 11 Kupfertafeln	4 —
—— Neue Beiträge zur Akustik. Mit 10 Steindrucktafeln. 1817	2 20
—— Beiträge zur praktischen Akustik. Mit 5 Kupfertafeln. 1821	1 20
Chrysander, Fr., Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. 1. Band	2 24
—— G. F. Händel. (Eine kunsthistorische Biographie.) gr. 8. 1. 2. Band à	2 15
Ditfurth, F. W. v., Fränkische Volkslieder mit ihren zweistimmigen Weisen.	
1. Theil: Geistliche Lieder. 1855	— 25
2. Theil: Weltliche Lieder. 1855	1 25
Förster, E. A., Anleitung zum Generalbass. Neue Ausgabe	1 10
Fortlage, C. D., Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt	2 15
Griesinger, G. A., Biographische Notizen über Joseph Haydn. 1810	— 20
Händel's, G. F., Stammbaum, aufgestellt und erläutert von Karl Ed. Förstemann	— 20
Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik und Metrik. 1853	2 —
Jahn, Otto, W. A. Mozart. (Eine kunsthistorische Biographie.) 4 Bände. Mit Portraits, Facsimile und Notenbeilagen. 8. I. Band. Zweiter Abdruck	3 20
—— do. II. Band	3 20
—— do. III. Band	2 20
—— do. IV. Band	4 —
Jelensperger, D., Die Harmonie im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts	2 15
Kandler, F., Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. 1834	1 22½
Keferstein, Dr. G. A., Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik	— 3
Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. 1846	2 —
—— Ueber die Musik der neueren Griechen. Mit 8 lithogr. Tafeln. 1838	3 —
—— Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Mit musikalischen Beilagen (auf 58 Blättern). 1841	4 15
—— Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt. Mit 6 Abbildungen und 25 Seiten Notenbeilagen. 1842	3 —
—— Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. 1840	— 22½
—— Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik. Mit 8 Steindrucktafeln. 1846	— 25
Köchel, Dr. Ludwig Ritter v., Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's	6 —
Köhler, Louis, Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt	1 6
Kolbe, Oscar, Kurzgefasste Generalbasslehre	— 24
Krüger, E., Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. 1847	1 25
Liscovius, D., Theorie der Stimme	— 15
Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen Composition. 1. und 2. Band à	3 —
3. Band	3 15
Luther, Dr. Martin, Deutsche geistliche Lieder, nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben, von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts. Herausgegeben von C. von Winterfeld. Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von A. Strähhuber. 1840. cartonnirt	5 —
Marx, A. B., Die Lehre von der musikalischen Composition. 4 Theile à	3 —
—— Allgemeine Musiklehre	2 —
—— Die Musik des 19. Jahrhunderts. 1855	2 20
—— Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. 1841	1 —
Minoja, A., Ueber den Gesang	— 7½
Müller, W. Chr., Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaften der Tonkunst. 2 Theile mit 2 lithographirten Blättern. 1830	3 —
Naumann, C. E., Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoreischen oder reinen Quintensystemes für unsere heutige Musik. 1858	— 22½
Oesterley, H., Akademische Vorlesungen über Theorie der Musik. gr. 8	4 —
Oulibicheff, Alex., Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen. 1848	1 25
Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. geh.	1 —
—— Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon. 1859	1 —
Schatz des evangel. Kirchengesanges im 1. Jahrh. der Reformation. Herausgegeben von G. Freiherrn v. Tucher. 1. Theil: Liederbuch. 1848	3 —
—— Dasselbe 2. Theil: Melodienbuch. 1848	4 15
Schneider, Dr. K. E., Zur Periodisirung der Musikgeschichte	— 10
—— Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. Erste — kantillirende — Periode	2 —
Zweite, kontrapunktische oder mehrstimmige Periode	2 15
Sechter, Simon, Die Grundsätze der musikalischen Composition. 1—3. Abtheilung. 1853. 54	5 25
Villoteau, Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens. 1821	— 20
Volkslieder, Schlesische, mit Melodien. Aus dem Munde des Volkes gesammelt und herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter. 1—4. Lfg. 1842	2 —
Winterfeld, Karl v., Der evangel. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 1. Theil: Der evangelische Kirchengesang im 1. Jahrh. der Kirchenverbesserung. Mit 20 Bogen Musikbeilagen. 1843	12 —
—— 2. Theil: Der evangelische Kirchengesang im 17. Jahrhundert. Mit 25½ Bogen Musikbeilagen. 1845	16 —
—— 3. Theil: Der evangelische Kirchengesang im 18. Jahrhundert. Mit 34½ Bogen Musikbeilagen. 1847	18 —
—— Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesangs in der evangel. Kirche. Geschichtliches u. Vorschläge. 1848	1 —
—— Ueber den Einfluss der gegen das 16. Jahrhundert hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klass. Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst. Vortrag gehalten in dem Verein für Kunde des Mittelalters am 22. November und 20. December 1849	— 10
—— Zur Geschichte heiliger Tonkunst Eine Reihe einzelner Abhandlungen. 1. Band. 1850	2 —
—— Dasselbe. 2. Band. 1852	1 15
Wohlfahrt, Heinr., Vorschule der Harmonielehre. Zum Gebrauche für Clavierschüler. 1857	— 10
—— Wegweiser zum Componiren f. Musik-Dilettanten. 1858	— 15
—— Theoretisch-praktische Modulation-Schule. 1858	— 10

[32] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschien:

Portrait

von

Ferdinand Hiller.

Nach einer Photographie lithographirt von Ed. Kühnel.

gr. 4. Preis 15 Ngr.

[33] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

12 Gedichte

von Puschkin, Feth und Turgeneff

übersetzt von Fr. Bodenstedt

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

PAULINE VIARDOT GARCIA.

Preis 2 Thlr. 7½ Ngr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. März 1865. **Nr. 9.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: L. v. Beethoven's dramatische Compositionen (König Stephan, die Ruinen von Athen) [Fortsetzung]. — Recensionen (Compositionen für Chor und Orchester von Max Bruch). — Berichte aus Frankfurt a. M., Rostock und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

L. van Beethoven's dramatische Compositionen.

König Stephan, die Ruinen von Athen.

(Fortsetzung.)

Das Schicksal des mit dem König Stephan zugleich componirten und aufgeführten Nachspieles »Die Ruinen von Athen« ist, wie bekannt, ein glücklicheres gewesen; denn erstlich wurde die ganze Musik noch einmal bei einer ähnlichen Gelegenheit in Wien wiederholt, und dann ist dieselbe, wenn auch nur stückweise und allmälig, doch schon längst auch durch den Druck bekannt geworden. Da die charakteristischen Vorzüge des ersten Werkes in diesem in verstärktem Maasse wiederkehren und das dramatische Element hier einen etwas weiteren Spielraum hat, so ist eine Vergleichung der beiden Werke schon darum geboten, auch wenn sie nicht schon durch ihre äusserliche Bestimmung zusammengehörten. Wir werden uns aber bei einem längst und allgemein bekannten Werke natürlich kürzer fassen dürfen.

In dem Texte der Ruinen von Athen*) hat Kotzebue wiederum sein Geschick bewährt, über Jahrhunderte hinüber Brücken zu bauen und durch unmittelbares Nebeneinanderstellen des Allerentferntesten ohne viel Aufwand von Poesie und ohne viel Achtung vor den Gestalten der Mythologie ein geduldiges Publicum momentan zu frappiren. In der That, auch der Leser geräth in nicht geringes Erstaunen. Minerva ruht in einer Höhle, in welche Zeus sie verbannt hat, weil sie — den Tod des Sokrates hat geschehen lassen. »Nur meine Eule hört ich krächzen, und schon das zweite Jahrtausend verstrich« sagt sie traurig. Ein unsichtbarer Chor hat ihr aber die Verzeihung des Vaters schon angekündigt und Mercur überbringt ihr jetzt die sichere Nachricht. Sofort eilt sie nach ihrem geliebten Athen, trotz Mercurs Abrathen, findet aber dort nur Trümmer und Zerstörung. Ein reisstampfender Grieche und eine griechische Feigenverkäuferin (aus Miltiades Geschlecht) bejammern in einem Duett das Loos ihres Vaterlandes. Von ihnen und Mercur lässt Minerva sich die Veränderungen erklären; ihren Schmerz, ihr Entsetzen steigert ein wilder Derwischchor und ein Aufzug türkischer Soldaten mit Janitscharenmusik, und als der türkische Pascha sich für seinen Pferdestall eine Säule und einen Marmorsarkophag holen lässt, wird es ihr zu arg und sie drängt fort. Aber wohin? auch Rom, hört sie, ist in Barbarenhänden. Da eröffnet ihr Mercur, dass in den rauhen Ländern des Nordens die Musen eine neue Heimath gefunden und dass gerade an dem heutigen Tage ein fernes Volk ihnen einen neuen Tempel erbaue. Dahin also! und rasch versetzt uns der Dichter nach Pesth, wo ein Greis zuerst den Zuschauer, dann die ankommenden Gottheiten von dem Bevorstehenden unterrichtet. Unter feierlicher Musik werden die Statuen der beiden dramatischen Musen, von Genien und Gestalten der Tragödie geleitet, vorübergefahren. Wir kommen in den Tempel, dessen Ausschmückung eben beendet wird; der feierliche Zug erscheint und wird vom Oberpriester und einem Chore freudig empfangen; die Musenbilder werden feierlich aufgestellt. Dann fleht der Priester zum Genius, dass noch ein dritter Altar mit dem Bilde des Kaisers sich erheben möge; und ein Glück, dass Minerva gerade da ist und ihre Bitte mit jenen vereinigen kann — mit einem Donnerschlage steigt die Büste des Kaiser Franz II. auf. Die Gottheiten geben sich zu erkennen, Minerva setzt dem Kaiser den Kranz auf und ermahnt das Volk zu ewiger Treue, welche dieses im Schlusschore verspricht.

Zu wie herrlichen Gebilden dieser sonderbare Text dem Meister Stoff gegeben, weiss jeder. Er hatte hier eine etwas weiter gesteckte Aufgabe, da er auch Einzelgesänge zu componiren hatte; und auch in diesem Stücke hat er sich nicht streng an die Angaben des Dichters gehalten.

Der erste Chor (Es-dur 4/4 *Andante poco sostenuto*) ruft in einfacher, würdig-imposanter Weise die Göttin zum Erwachen auf und theilt ihr Zeus' Versöhnung mit. Nur Blasinstrumente begleiten den Gesang; eine mässig ausgedehnte Mehrstimmigkeit in der Behandlung erhöht den Eindruck der Feierlichkeit. Wunderbar schön ist die Ausweichung des Orchesters nach C-dur und die ihr folgende Cantilene der Flöte (hier tritt auch das Quartett hinzu); man fühlt sich wie von einem Drucke erlöst, frei und leicht. Der Chor, der uns in die fremde Welt, in der wir uns bewegen sollen, schön und angemessen einführt, ist in seiner einfachen Würde dem Anfangschore im König Stephan zu vergleichen; wie sich überhaupt in der Aufeinanderfolge der einzelnen Nummern in beiden Werken ein gewisser Parallelismus verfolgen lässt.

Das zweite Stück, das Duett der beiden Griechen (G-moll 6/8 *Andante con moto*), hat eine kurze Einleitung,

*) Titel des Textbuchs: Die Ruinen von Athen. Ein Nachspiel mit Chören und Gesängen. Zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth verfasst von August von Kotzebue. In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven. Aufgeführt den 9. Febr. 1812. Pesth 1812.

Digitized by Google

worin eine unstäte Sechszehntelfigur nacheinander in den verschiedenen Stimmen auftritt und von lang gehaltenen verminderten Septimenaccorden der Bläser unterbrochen wird (dieser Anfang ist auch für die Ouvertüre benutzt); wir werden auf das öde Ruinenfeld geführt, wo wir mühsam die Spuren alter Herrlichkeit aufsuchen. Dann bringen die Instrumente das Thema des Duetts, mit dem Ausdrucke einer unzufriedenen Klage; die Art der Behandlung, dass nämlich die Melodie in drei Octaven *unisono* gespielt wird und die übrigen Instrumente nur mit ausgehaltenen ganzen Taktnoten ohne viel harmonischen Schmuck dazu treten, giebt dem Ausdrucke etwas Derbes, Plumpes, und wir finden uns wieder durch die treffende Art überrascht, mit welcher Beethoven den Charakter dieser Leute zu treffen weiss. »Es ist rührend«, meint Marx in seiner Sprache, »dem symphonischen Helden in diesem letzten Schlupfwinkel gescheuchter Seelen zu begegnen.« Dabei zeigt sich wieder der Meister in kleinen Zügen, in dem abwechselnden ach! und den kurzen Orchesterfiguren dazu, sowie in dem verschieden nüancirten, kläglichen Ausdruck der Worte: armes armes Vaterland!

Den Höhepunkt Beethoven'scher nationaler Charakteristik, dem wohl in aller musikalischen Literatur nichts Aehnliches an die Seite gesetzt werden kann, bildet der nun folgende Chor der Derwische (E-moll 4/4 *Allegro ma non troppo*). Der Dichter giebt nur wenig Hinweisung für die Behandlung; man hört von fern ein »dumpfes Murmeln tosen«, die Derwische kommen aus der Moschee mit ihren Ceremonien, singen, und wackeln wieder hinein; Minerva entsetzt sich über das »barbarische Geschrei«, das sie vernommen. Auch die Worte, welche eine Anrufung Mahomets und die Nennung einiger seiner Wunderthaten enthalten, konnten dem Componisten nichts sagen. Woher er sich sonst Belehrung über die Gebräuche jener mohammedanischen Mönche geschöpft hat, ob ihm Darstellungen in Büchern oder mündliche Erzählungen zu Gebote standen, wissen wir nicht. Die uns zugänglichen Darstellungen jener religiösen Gebräuche*) geben Material genug, um die Quelle von Beethoven's Intentionen anschaulich zu machen. Da werden die kreisförmigen Tänze einiger Orden der Derwische erwähnt (dahin gehören vielleicht die *Derwisches tourneurs* in Scutari, die Lenz nennt); dann aber ist die Rede von einer eigenthümlichen aus fünf Auftritten bestehenden religiösen Uebung, in welchen sich die Aufregung fortwährend bis zum Wahnsinn steigert; in einem der Auftritte kommt ein Lobgesang vor, der öfters durch den allgemeinen Ruf: Allah! unterbrochen wird; im letzten tritt völlige Erschöpfung und Verzückung ein, und in diesem religiösen Wahnsinn üben sie sich im Ertragen grosser Schmerzen u. s. w. Bei vielen werden die dabei vorkommenden Tänze mit Musik begleitet, und zwar spielen sie selbst allerhand geräuschvolle Instrumente, womit sie den Takt markiren, Tamburin, Flöten, Sistrum, Handtrommel, Bass u. s. w. Auch wird hinzugefügt, dass diese Andachtsübungen öffentlich seien. — Dergleichen mag also auch Beethoven vorgeschwebt haben, als er dies in seiner Art ganz einzige Musikstück concipirte, welches mit überraschender Wahrheit, ja mit wahrhaft zündender Kraft den wilden Fanatismus, der an Wahnsinn grenzt, schildert. In fortwährendem Einklange singt der Chor seine exaltirten Worte in einer thematischen Weise (wenn man von einer solchen reden will), deren Charakter ein wildes, bewusstloses Hin- und Hertaumeln ist; dieselbe kommt in den heftigen Rufen: Mahomet! grosser Prophet! zu momentanem Stillstande. Dazu haben die Streichinstrumente eine mit der Singstimme im Einklang fortgehende Triolenfigur, die in ihrer ununterbrochenen Wiederkehr und mit ihrer schneidenden Klangfarbe (die Bratschen oben) das wilde Herumdrehen so nachdrücklich versinnlicht, dass uns selbst ganz athemlos und schwindlig wird. Ausser den Streichinstrumenten ist nur noch Blech verwendet, welches durch das plumpe Hineinstossen den Eindruck vollenden hilft. Man beachte besonders die ungeheure Wucht der Posaunen, wo die Harmonie von E-moll auf D-moll sinkt. Von Harmonie strenggenommen ist freilich kaum die Rede, fast durchweg geht Orchester und Chor *unisono*, ausgenommen wo Bässe und Blechinstrumente rücksichtslos und consequent den Grundton zur Melodie anschlagen. Ausser den Blechinstrumenten wünschte Beethoven noch »alle mögliche hierbei lärmende Instrumente, wie Castagnetten, Schellen« etc., wie die neue Ausgabe nach der Originalhandschrift mittheilt, ganz der oben erwähnten Sitte der Derwische entsprechend. Man staunt und bewundert, wie bewusst sicher und wiederum mit welchem Humor Beethoven dies Stück gestaltet hat; und dass er sich auch der Wirkung desselben wohl bewusst war, zeigt eine Aeusserung in einem Briefe an Varenna in Gratz, den Lenz S. 122 abdruckt und ins Jahr 1813 verlegt, wo er von mehreren aufzuführenden Werken von sich spricht und dabei den Derwischchor ein »gutes Aushängeschild« nennt einem gemischten Publicum gegenüber.

Der folgende türkische Marsch (B-dur 2/4 *Vivace*), ebenfalls ein Kleinod vortrefflichster Charakteristik, ist doch schon wieder harmonisch und milde zu nennen gegenüber jenem wilden Taumel. Er hat bei aller Festigkeit der Rhythmen etwas Frisches und Lustiges, was ihm auch die Janitscharenmusik nicht nehmen kann.*) Wir müssen hier eine grosse Ungenauigkeit von Lenz rügen, der (Bd. 5 S. 119) mit Berufung auf K. Holz sagt, Derwischchor und Marsch seien erst 1822 bei der Wiederaufnahme des Werkes hinzucomponirt worden. Und derselbe Lenz druckt den oben erwähnten Brief an Varenna aus dem Jahre 1813 ab, worin beide Stücke erwähnt werden!

Zu den Worten des Pesther Greises (s. o.) ertönt hinter der Scene eine »sanfte Musik von Blasinstrumenten« (C-dur 6/8 *Assai Allegro ma non troppo*), ein kleiner zweitheiliger C-dur-Satz, dessen beide Theile aus zweimal 3 Takten (als rhythmische Einheiten) bestehen, und der selbst dreimal wiederholt wird, das zweitemal mit etwas verändertem Ausdrucke (abgestossene Figuren anstatt gebundener), den darauf fallenden Worten entsprechend. Die unaufhörliche Folge des dreitaktigen Rhythmus (das Stück ist nicht unrhythmisch, wie Marx anzunehmen scheint), verbunden mit der weichen Klangfarbe und dem wiegenden Ausdrucke der Melodie und der immer gleichbleibenden Harmonie, die aus C-dur gar nicht herausgeht, machen einen Eindruck behaglichen Wohlgefühls und froher Erwartung, der man sich fast unbewusst hingiebt, und begleiten passend die Rede des Greises, der sich im Angesichte des Bevorstehenden wieder jung fühlt.

Aus den begrenzteren Gebieten persönlicher und nationaler Charakteristik hebt uns nun der folgende Einzugsmarsch (Es-dur 4/4 *Assai moderato*) hoch hinweg und führt uns mit einem Male in die Regionen reiner und hoher Schönheit. Man vergegenwärtige sich die Situation.

*) d'Ohsson, Geschichte der Osmanen, übersetzt von Beck, Bd. 2 S. 515, woraus der Artikel Derwisch in Ersch und Gruber's Encyklopädie grösstentheils geflossen ist. v. Hammer, Geschichte des osmanischen Reiches an verschiedenen Stellen.

*) Bekanntlich hat Beethoven das Thema desselben für Clavier variirt (Op. 76).

Digitized by Google

In feierlichem Zuge werden die Gottheiten der dramatischen Kunst, Melpomene und Thalia, in den Tempel eingeführt, um dort den Dienst der Kunst schützend zu überwachen. Wie ganz anders musste Beethoven diese Situation erfassen, in wie viel höherem Grade musste seine innere Begeisterung hier betheiligt sein! Konnte er in den übrigen Stücken bei der Allseitigkeit seines productiven Vermögens den entlegensten Formen specieller Eigenthümlichkeit gerecht werden, so war hier sein höchstes persönliches Interesse beschäftigt; es galt die Kunst zu feiern, deren aufopfernder Dienst den Inhalt seines eigenen Lebens bildete. Daher die hohe, ideale Schönheit dieses Musikstücks, welches ohne Frage alle andern Nummern in den beiden von uns besprochenen Werken weit überragt. Wie nimmt gleich das breit angelegte, in schöner und edler Linie sich aufschwingende Thema unsern Sinn gefangen und lässt uns alles bisher Gehörte vergessen! Wie erregt der Abschluss auf dem wiederholten *B* unsere Erwartung! Und hört man erst den zweiten Theil des Themas, auf G-moll einsetzend, nach *B* übergehend und dann mit den herrlichsten Wendungen wieder zur Grundtonart zurückleitend, worauf die in Schönheit wahrhaft schwelgende Begeisterung gar kein Ende zu finden weiss, so wird man die Unmöglichkeit einsehen, diese Vereinigung von süssem Wohllaut und edler Würde, mit welcher Beethoven den Einzug der Musen feiert, mit Worten zu schildern. — Man beachte übrigens auch die allmälige Steigerung durch die Klangwirkung, wodurch uns das Marschthema immer wieder neu erscheint. Zuerst beginnen weiche tiefe Blasinstrumente auf dem Theater; dann nimmt das Orchester in höherer Octave das Thema auf, während der Zug vorüberzieht. Bei dem höchsten Punkte der Steigerung, nachdem auch die Streichinstrumente hinzugetreten sind, geht die Verwandlung vor sich. Nun hören wir die Melodie wieder leise auf dem Theater (die Musik im Orchester tritt nur dann ein, wenn der Festzug auf der Bühne ist); gleichzeitig erklingt im Tempel in einfachen, dem Thema angepassten Figuren der Wechselgesang der Priester und Jungfrauen, welche den Tempel schmücken und sich zum Empfange der Kommenden vorbereiten. Bei wachsender Kraft singen sie wiederholt »wir sind bereit« in schöner, dabei recht bühnengemässer Steigerung; der Zug erscheint (»von hier an geht die Harmonie im Orchester mit der auf dem Theater« bemerkt Beethoven kurz vorher) und der Marsch beginnt von Neuem im höchsten Glanze des Klanges (auch Posaunen und Piccolo fehlen nicht), und mit lebhaft bewegter Triolenbegleitung, die bis zu dem brillanten Schlusse ununterbrochen fortdauert. — In der späteren Bearbeitung (die als Op. 114 allein erschien und in der neuen Ausgabe als Nr. 207* selbständig edirt ist) lässt Beethoven zu dieser letzten Wiederholung des Marsches die Eintretenden ein lebhaftes »Empfanget uns« etc. anstimmen.

Wir sind etwas weitläufiger geworden, wozu uns theils die Bedeutung veranlasste, die wir diesem Stücke zuschreiben möchten, theils die geringe Beachtung, welche die bisherigen Biographen demselben zu Theil werden liessen. Marx widmet ihm zwei Zeilen, worin er ihm Lieblichkeit, Wohlklang, süsse Erhabenheit zuspricht; Lenz meint, der Marsch würde die Partitur der Vergessenheit nicht entrissen haben. Beethoven selbst scheint ihn doch hoch gehalten zu haben, da er ihn in Wien sehr bald nach jener ersten Aufführung zur Darstellung brachte in einem Concerte Clements den 22. März 1812, worin er in seiner hohen Schönheit »schadlos hielt für das übrige Unbedeutende in diesem Concerte« (Allgem. Musikal. Zeitung 1812 S. 283). Der Marsch ist vor den übrigen Nummern des Werkes, jedoch mit der Ouvertüre, nach Beethoven's Tode bei Haslinger erschienen.

Die nun folgenden Worte des Oberpriesters hat Beethoven (ohne erkennbare Veranlassung durch das Textbuch) als Recitativ behandelt, dessen Zwischenspiele wieder reich sind an feinen und charakteristischen Zügen (der Gegensatz von Melpomene und Thalia u. s. w.). Ein Chor, welcher die freudige Empfänglichkeit der Anwesenden ausdrückt, kann mit dem ähnlichen im König Stephan verglichen werden, er ist einfach und dem Charakter des Volkes entsprechend, übertrifft jenen aber an Anmuth und harmonischer Fülle.

Ein Stück von tiefster Empfindung ist dann wieder das folgende Gebet des Oberpriesters, welcher jetzt das Erscheinen des dritten Altares, der das Bild des Kaisers tragen soll, erfleht. Ein tiefer Ernst liegt über diesem Stücke, und einen verklärenden Glanz giebt das Orchester hinzu, in welchem vier obligate Hörner die Hauptstimmen führen. Dann wiederholt Minerva, unter begleitendem Tremolo der Geigen, die Bitte und mit einem kräftigen Schlage des ganzen Orchesters auf *G* steigt der Altar empor und der Tempel wird transparent; gewiss ein Moment von grosser Bühnenwirkung. Froh bewegt singen Oberpriester und Chor im Wechsel: »Er ists, wir sind erhört« (im Textbuche spricht es der Oberpriester allein), wobei der erstere seine Freude in einer längeren Coloraturpassage ausspricht, in der wir wohl eine Concession an den ausführenden Sänger erblicken dürfen. Nach der nun folgenden Anrede der Minerva beginnt der Schlusschor mit jubelndem »Heil unserm König« und geht später in ein bewegtes *Allegro* (A-dur $^3/_4$) mit einem eigenthümlichen, fest auftretenden, nach Lenz ungarische Anklänge enthaltenden Thema über, worin dem Könige »alte ungarische Treue bis in den Tod« geschworen wird. (Schluss folgt.)

Recensionen.

Compositionen für Chor und Orchester von Max Bruch.

Männerchöre mit Orchester Op. 19. Heft 1: Römischer Triumphgesang, Dichtung von Hermann Lingg. Preis: Partitur 1 Thlr. Clavierauszug 20 Sgr. — Heft 2: Das Wessobrunner Gebet, Lied der Städte, Schottlands Thränen, mit Begleitung von Blechinstrumenten (und Pauken). Preis: Partitur 25 Sgr. Clavierauszug 15 Sgr. Breslau, Leuckart.

Die Flucht der heiligen Familie, Gedicht von Eichendorff, für gemischten Chor und Orchester. Op. 20. Preis: Partitur mit untergelegtem Clavierauszug und Singstimmen 1 Thlr. 10 Sgr. Derselbe Verlag.

Gesang der heiligen drei Könige, Gedicht von M. v. Schenkendorf, für drei Männerstimmen (nach Belieben mehrfach zu besetzen) und Orchester. Op. 21. Preis: Partitur mit untergelegtem Clavierauszug 1 Thlr. Derselbe Verlag.

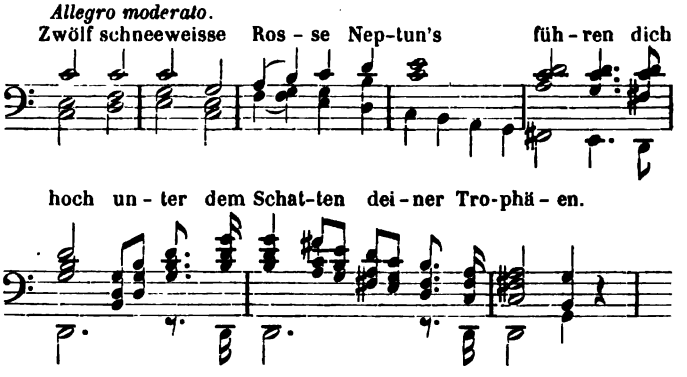
S. B. Wenn seit einer Reihe von Jahren vielfach darüber Klage geführt wurde, dass die Componisten für Gesang sich beständig auf einem engbegrenzten Gebiet von in Verse gebrachten Stimmungen bewegen, dass namentlich der Männergesang immer nur »Wald«, »Liebchen« und »Wein« zum Object des musikalischen Ausdrucks zu machen liebt, dass dadurch aber eine Schwächung und Verweichlichung des Geschmacks bei dem durch ihn beeinflussten Publicum herbeigeführt wurde, so kann man jedoch dem Componisten der »Loreley« und der »Frithjof-Sage« diesen

Digitized by Google

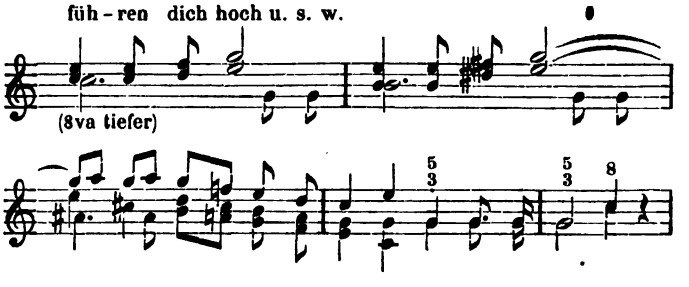
Vorwurf nicht machen. Der Kreis von Vorstellungen, den er musikalisch bearbeitet, ist im Gegentheil ein wahrhaft erstaunlicher. Er nöthigt unsere Phantasie so zu sagen von einem Pole zum andern zu fliegen. Ja er zwingt wohl sogar den minder allgemein Kenntnissreichen sich über seine Stoffe erst näher zu unterrichten, z. B. nachzulesen, was es wohl mit dem »Wessobrunner Gebet« für ein Bewandtniss habe; sich ins Gedächtniss zu rufen, welche Kriege Cäsar geführt habe, die ihn mit den Parthern in Berührung brachten; welchem Jahrhundert die Frithjof-Sage angehört u. dgl. Er schont unser modernes Zartgefühl nicht im mindesten, lässt uns bald die blutlechzenden Römer, bald die nach Galgen und Hochgericht für die »Herren« schreienden revolutionären »Städte« musikalisch entgegentreten, und ist auch nicht verlegen, die entsprechenden Tonfarben dafür aufzufinden. Dann führt er uns wieder in die heilige Geschichte, malt uns mit Tönen bald die andächtigen »Schauder« der Natur, wenn Maria mit dem Kinde durch die Steppen flüchtet, bald eine Reihe von Empfindungen der heiligen drei Könige, die sich von dem Stern zum Christuskindlein haben führen lassen u. s. w. Eine solche Vielseitigkeit ist bewundernswerth, und wenn dem Componisten die Töne und die »Erfindung« im entsprechenden Maasse zu Gebote stehen, so kann es nicht fehlen, dass unsere Kunst durch ihn eine gewaltige Bereicherung erfahren muss.

Ueber die musikalische Bildung unseres Autors sind wohl alle Stimmen einig. Auch wir haben in unserem vorläufigen Berichte über die erste Aufführung der »Frithjof-Sage« (Nr. 8) dieselbe unumwunden anerkannt. Seine »Loreley« ist ebenfalls in diesen Blättern in diesem Sinne eingehend besprochen worden. Die Fragen nach der »Richtung« seines Schaffens und Strebens, die Fragen nach der Behandlung der Stoffe nach ihrem lyrischen, dramatischen und epischen Gehalt, sind wichtig, aber nicht den Ausschlag gebend. Vor Allem ist die Wirkung abzuschätzen, welche aus der Musik dauernd hervorgeht, wenn sie von genialer, ursprünglicher und daher melodischer Erfindung getragen wird. So z. B. lässt sich darüber streiten, ob Schumann recht daran that, das epische Element in seinem »Paradies und Peri« in musikalische Lyrik zu übersetzen. Aber darüber kann kein Streit sein, dass er durch die Art, wie er es in Folge seines erstaunlich poetisch-musikalischen Vermögens that, ein Kunstwerk schuf, das noch lange Gegenstand der Bewunderung bleiben wird, selbst wenn alle Fragen über Epik und Lyrik längst, selbst zu seinen Ungunsten, entschieden sein sollten. Die musikalische Erfindungskraft gipfelt in der fasslichen und höchst prägnanten Melodie. Das Wogen der Empfindung in schönen Klängen, die feinste, aber mehr das Falsche ausschliessende als das Richtige unmittelbar treffende Tonmalerei macht noch nicht das vollendete Tonwerk, welches die Aufmerksamkeit und das Interesse dauernd fesselt. Diesen Unterschied müssen wir festhalten, selbst wenn wir, was hier der Fall, einem Componisten nur mit der grössten Achtung begegnen können. Max Bruch hat in den vorliegenden Compositionen (namentlich in denen, wo er religiöse Stoffe behandelt [Op. 20 und 21], die der Empfindung begreiflich näher liegen, als altheidnische Stoffe, seien es nordische Sagen oder römische an wirklich historische Begebenheiten sich anschliessende Stimmungsäusserungen) Momente, wo er wirklich zur Wärme des musikalischen Ausdrucks gelangt, und zwar durch melodisch-bedeutsame Gebilde, — aber es sind eben nur Momente der Annäherung; er kommt, wenn der Vergleich erlaubt ist, von der Peripherie zum schwarzen Punkt, während es ein Kennzeichen wahrhaft genialer Musik ist, dass sie vom Mittelpunkt ausgehend sich nach der Peripherie verbreitet; mit andern Worten, dass sie ein Thema von schlagender Charakteristik ohne Umschweife aufstellt und dasselbe dann durch die Mittel musikalischer Verwendung immer vielseitiger und bedeutsamer werden lässt.

Die vorliegenden Werke sind nach dieser Seite hin freilich nicht von schlechthin einer Art. Im »Römischen Triumphgesang« z. B. hat der nicht zu verfehlende Charakter des Textes den Componisten auch gleich zu festen Gedanken geführt. Nach einigen Takten Pauken-Solo und einigen einfachen Ausrufungen des Chors folgt sogleich ein Hauptthema, dem man Mark und rhythmische Gewalt so wenig absprechen wird, wie das geeignete Maass von Melodik:



Auch der folgende Theil mit seinem Rhythmus von fünf Takten



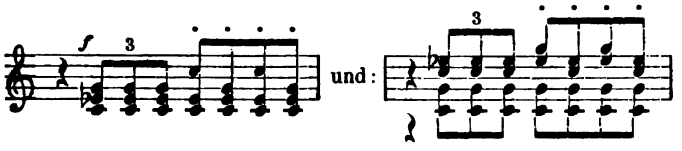
ist ganz fest geschlossen; dieser Umstand kommt dem Ganzen des Werkes höchlich zu Gute und wird ihm vielleicht eine länger dauernde Beliebtheit sichern, um so mehr als es im weitern Verlauf durchaus nicht an geistreichen Details fehlt, als ferner durch Wiederholung des Hauptsatzes für die nöthige Einheit gesorgt und die Instrumentation ebenso charakteristisch wie wirksam gestaltet ist. Der Dichter mag es verantworten, dass er in seiner Charakteristik so schroff zu Werke ging, und in der Mitte des Stücks durch Ausmalung des römischen Blutdurstes jeden das moderne Gefühl versöhnenden Gegensatz unterdrückte. — Die Instrumentation dieses Werks ist, wie gesagt, dem Gegenstande angemessen und erfordert zur künstlerischen Wirkung einen grossen Raum (was wir schon nach der Aufführung im Pauliner-Concert der vorigen Saison bemerkten). Sie besteht ausser dem gewöhnlichen Saiten- und Holzbläser-Chor in 4 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Pauken und Becken.

Im zweiten Heft desselben Opus hat der Componist drei Stücke zusammengestellt, die zum Theil durch ihren Text überall vorerst etwas fremdartig berühren werden und durch die Musik kaum dem Verständniss näher gebracht werden dürften; ja der Text scheint uns hier überhaupt

Digitized by Google

für Musik nicht sehr günstig, namentlich für unser heutiges Ohr, das denn doch nicht blos Charakteristik, sondern auch sinnliche Schönheit verlangt. Das »Wessobrunner Gebet« (aus dem 8. Jahrhundert) enthält den Gedanken von Gottes Selbständigkeit, die auch ohne Sonne, Mond, Erde u. s. w. gedacht wird. Für ein Musikstück im heutigen Sinne ist dieser Gegenstand etwas abstract. Am besten würde er sich daher auch wohl in objectiver Musik ausnehmen, nämlich in solcher, wo das Einzelne im Ganzen aufgeht, wie z. B. in vielstimmiger Polyphonie (Mendelssohn hat in 8stimmigen Chören derartiges sehr schön behandelt). Bruch sucht seine Wirkung zu erreichen durch den Gegensatz einzelner vom Blech-Orchester (mit 3 Pauken) unterstützter Chorstimmen mit dem vollen 4stimmigen Chor. Ausserdem verwendet er Harmonien und melodische Gänge, die an die alten Kirchentonarten sich anlehnen, wovon wir freilich den effectvollen aber sehr modernen Einsatz von Cis-moll nach E-moll ausnehmen müssen. Wirklich religiöse Erhabenheit vermissen wir doch trotz Allem; die zugespitzten Effecte erinnern mehr an Meyerbeer's Kirchenmusik, als an die besseren Muster religiöser Kunst.

In Nr. 2, dem »Lied der Städte«, hat der Componist mehr einen satanischen als jenen Ton angeschlagen, den man als berechtigten Ausdruck des Freiheitssinnes bezeichnen darf. Die Anfangs vorkommende Trompeten- und Hörner-Mollfanfare namentlich



hat beinahe etwas Freches, das dem Eindruck schadet. Man kann bei solchen Stoffen nicht vorsichtig genug jedes Zuviel vermeiden, da die Sache leicht aufhört künstlerisch schön zu sein. Uebrigens hätte gerade dieser Stoff einer wild begeisterten und begeisternden Melodie bedurft, die aber nicht vorhanden; wer etwas Marseillaise-artiges erwartet hätte, würde sich schwer getäuscht finden. Eine interessante enharmonische Verwechselung in diesem Stück wollen wir übrigens noch anführen; sie fällt gerade auf die Textesstelle vom rothen Hahn.

Nr. 3 »Schottlands Thränen« hat eine schottische Volksmelodie zur Grundlage, und ist vom Componisten blos eingerichtet und instrumentirt, — daher eigentlich nicht als Bruch'sche Composition zu beurtheilen. Unser Autor hätte aber hierbei Gelegenheit gehabt, die Wirkung einer einfachen Melodie zu beurtheilen, wenn er sie benutzen mochte.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Das sechste Concert des Museums wurde mit einer freundlichen, gut gearbeiteten Ouvertüre unseres Concertmeisters Heinrich Wolff eröffnet. Das Publicum nahm dieselbe wohlwollend auf; doch glauben wir nicht, dass dieselbe sich anderwärts viele Verehrer gewinnen werde. Frau Skalla-Borzaga aus Mainz sang »*Ah perfido*« und Lieder von Schubert und Mendelssohn. Herr Auer aus Düsseldorf spielte Concertstücke von Spohr und Vieuxtemps. Ueber beide Persönlichkeiten ist nur zu sagen, dass sie nichts Hervortretendes leisteten. Den Beschluss machte die Eroica. — Der siebente Abend gestaltete sich interessanter, hauptsächlich durch die Orchesterstücke: Symphonie in C von Schumann und Ouvertüre zu König Stephan von Beethoven. So gewiss letzteres Werk, mit Beethoven'schem Maasse gemessen, einen gar leichten Ton anschlägt, so ist es doch sehr anziehend, den Meister gerade von dieser Seite kennen zu lernen. Die Ausführung war fein und gerundet. Leider kann ich dies nicht von der Schumann'schen Symphonie sagen, der es ohne Zweifel an Proben gefehlt, so dass einige unangenehme Schwankungen vorkamen. Das Scherzo erwarb sich besonders den Beifall unseres Publicums, welches allmälig, wenn auch langsam, zu begreifen anfängt, was wir an diesem Meister haben. Frau Fabbri-Mulder, welche den gesanglichen Theil übernommen, mag wohl besser ins Theater passen als in den Concertsaal. Der eigentliche Magnet dieses Abends — der grosse Saal war fast überfüllt — war Ernst Pauer, welcher Hummel's Concert in H-moll und Solostücke spielte. Die Bravour dieses Virtuosen ist hinlänglich bekannt. — Das achte Concert, an Mozart's Geburtstag, begann mit dessen nie alternder Symphonie in G-moll, in feiner und exacter Wiedergabe, welche dankbare Anerkennung fand. Herr Hill sang Mozart's »*Mentre ti lascio*« und Lieder von Mozart, Schumann und Schubert. Der Furientanz und Reigen seliger Geister aus Gluck's Orpheus begeisterte das Publicum zum *Da Capo*-Rufe, eine Seltenheit bei Orchesterstücken. Zum Beginn der zweiten Abtheilung musste Beethoven in seiner »Gratulations-Menuett« dem grossen Vorgänger seine Huldigung darbringen. Um des sinnigen Gedankens willen lassen wir uns das unbedeutende Stück gefallen. Zum Schlusse hörten wir noch Mendelssohn's A dur-Symphonie. Es war zum ersten Male ein Concert mit zwei Symphonien und ohne virtuoses Element. Zu häufigerer Nachahmung würden wir dies nicht empfehlen. Spieler und Hörer wurden doch etwas ermüdet. Auch hätte ein Mozart'sches Clavierconcert uns gerade für diesen Abend sehr passend geschienen.

Der Philharmonische Verein hat seine Abonnementconcerte gleichfalls wieder aufgenommen. Das erste, dem wir nicht beiwohnen konnten, begann mit einer Symphonie in D von Haydn (mit dem Largo in G $^4/_4$); den Schluss machte die Ouvertüre zu »Anacreon«. Den gesanglichen Theil hatte Fräul. Luise Thomae und den virtuosen Frl. Marstrand aus Hannover übernommen; besonders letztgenannte Pianistin soll sehr befriedigt haben. — Das zweite Concert des Vereins begann mit Mozart's grosser C dur-Symphonie und schloss mit der Prometheus-Ouvertüre, welche letztere recht wacker ausgeführt wurde. Jene Symphonie ist für ein Dilettantenorchester ein schweres Stück Arbeit; dies zugegeben, konnte man von der Ausführung befriedigt sein; im letzten Satze ging's freilich zuweilen noch bunter her, als Mozart beabsichtigte. Unser Violoncellist Brinkmann bewies in Goltermann's Concert und in Stücken von Piatti und Schuberth, wie sehr er Meister seines Instruments ist. Den eigentlichen Glanzpunkt des Abends bildete — in den Augen resp. Ohren des Publicums — die Gesangsleistung der Frau Haase-Capitain. Sie sang zunächst die Arie aus Figaro: »Nur zu flüchtig«. Es soll vor Allem anerkannt werden, dass die Dame, in schon sehr vorgerückten Jahren, sich eine merkwürdige Kraft und Fülle und grosse Biegsamkeit der Stimme bewahrt hat. Mit ihrem Vortrage konnten wir uns aber keineswegs befreunden. Wie lange werden Sänger, Sängerinnen und Virtuosen noch glauben, dass sie mit dem Tempo nach Belieben schalten dürften, — dass Director und Orchester nur den gehorsamen Diener zu machen hätten? Einer solchen Willkür gegenüber hätte auch ein besser geschultes Orchester nicht accompagniren können. Eine Romanze aus »Zemire und Azor« sang Frau Haase befriedigender. Dagegen verdarb sie das liebliche Schubert'sche »Wohin« ganz gründlich. Wie lange, so muss ich abermals fragen, werden Sänger und Sängerinnen sich noch das Recht anmaassen, bei jedem hohen Tone Rhythmus und Accompagnement zu unterbrechen, um nur möglichst lang ihr Licht leuchten zu lassen? Freilich möchte man beinahe sagen: *Così fan tutte!* Es ist auch begreiflich, so lange das Auditorium

Digitized by Google

solche Abgeschmacktheit durch unvernünftigen Applaus sanctionirt, wie im vorliegenden Falle. Nebenbei möchte ich auch erinnern, dass die Orchester- und Clavier-Ritornelle am Schlusse der Arien und Lieder stets das Recht haben, gehört und nicht im Applause begraben zu werden. In einem eigenen Concerte, welches Frau Haase-Capitain kurz darauf unter Mitwirkung des philharmonischen Vereins gab, traten jene Uebelstände gleichfalls hervor. Dazu kam noch, dass die Sängerin verschiedene hohe Töne wagte, die in etwas beängstigender Weise zum Vorschein kamen. Dagegen soll auch nicht verschwiegen bleiben, dass sie ein irisches Lied von Beethoven ganz ausgezeichnet sang. Herr Wallenstein spielte das Mendelssohn'sche Concert in G-moll. Bei aller Anerkennung der grossen Schönheiten dieses Werkes müssen wir doch sagen, dass dieses sowohl als das Weber'sche Concertstück und die Spohr'sche Gesangscene auf einige Jahre aus unsern Programmen verschwinden dürften.

Unsere Befürchtung, dass wir diesen Winter auf Quartettunterhaltungen würden verzichten müssen, da L. Straus uns verlassen hat, ist glücklicherweise nicht in Erfüllung gegangen. Herr Hugo Heerman, der sich hierselbst niedergelassen, hat im Vereine mit den Herren Ruppert Becker, Ernst Welcker und Hermann Brinkmann einen Quartettcyklus unternommen und denselben durch Zuziehung des Pianisten Wallenstein noch erweitert. Die Programme der 6 Soiréen wurden im Voraus veröffentlicht. Es kann dies wohl nur den Zweck haben, dem Publicum den Entschluss zu abonniren oder nicht zu abonniren zu erleichtern, insofern es weiss, was ihm geboten wird. Dann erscheint es aber unstatthaft, die Programme nachträglich abzuändern. Ein einzelner derartiger Fall würde uns nicht der Rede werth erscheinen; allein unter den 9 Nummern, welche für die bereits stattgehabten Soiréen bestimmt waren, wurden vier durch andere ersetzt. Wozu da überhaupt die Vorausbestimmung? — Die erste Soirée brachte Streichquartette von Haydn (D-moll Op. 76) und Beethoven (Es-dur Op. 74) und Mozart's Clavierquartett in G-moll; die zweite Streichquartette von Schubert (A-moll Op. 29) und Schumann (A-moll Op. 41) und Beethoven's Claviertrio in C-moll. Es wäre unbillig, zu verlangen, dass das Zusammenspiel der Herren schon jenen Grad der Vollendung haben sollte, welchen das Straus'sche Quartett in der letzten Zeit erreicht hatte. Namentlich scheint Herr Wallenstein den Unterschied zwischen dem grossen und diesem kleinen Concertsaale noch nicht recht zu beachten, er ist fast stets zu stark. Die erste Violine tritt bald zu wenig, bald zu viel hervor; selbst die Reinheit der Intonation lässt in Unisonogängen zu wünschen. Dass die Herren dies selbst empfinden, und deshalb gewiss Proben und Sorgfalt nicht sparen werden, dafür scheint uns die dritte Soirée Bürge zu sein, die entschiedenen Fortschritt zeigte. Ein frisches, im zweiten und dritten Satze selbst geniales Quartett von Ignaz Lachner und Beethoven's Violoncellsonate in A-dur waren nahezu vollendete Leistungen. Den Beschluss machte Mozart's Quartett Nr. 6, C-dur.

Rostock. || Ueber den bisherigen Verlauf unserer Musik-Saison würde ich Ihnen schon früher berichtet haben, liessen nicht unsere Musikzustände leider Manches zu wünschen übrig. Es fehlt an der Grundlage aller grösseren Concertunternehmungen, an einem tüchtigen Orchester: ein Mangel, welcher sich bei der noch frischen Erinnerung an die Orchesterleistungen des verstorbenen Musikdir. Schulz, selbst noch in seinen letzten von Krankheit getrübten Jahren, doppelt fühlbar macht. Der jetzige städtische Musikdirector, welcher sein Amt mit Eifer antrat, sich als erfahrener Dirigent und guter Sologeiger introducirte, hat seitdem zu der ausschliesslichen Berechtigung und Verpflichtung, für die Befriedigung der gesammten Musikbedürfnisse der Stadt Sorge zu tragen, auch noch die Last der Direction des Stadttheaters übernommen, wobei sich denn wieder der Spruch bewährt, dass niemand zween Herren dienen könne. Ob das Theater bei dieser Combination florirt, mögen Andere entscheiden; die Musik aber ist heuer nicht in der Verfassung, auf die ein Publicum von so viel Intelligenz und Kunstsinn wie das hiesige Anspruch hat.

Es giebt Abonnementconcerte und Symphonie-Soiréen nach wie vor, mit Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven; Ouvertüren von Gluck, Cherubini, Mendelssohn; etwas Neues aber erinnern wir uns, ausser einer Ouvertüre von Rietz (Festouvertüre, A-dur), in diesem und dem verflossenen Jahre nicht auf dem Programm gesehen zu haben. Mögen wir immerhin genügsam sein, in der Regel lieber alte Freunde wieder begrüssen, als neue, vielleicht zweifelhafte Bekanntschaften machen, so dürften wir doch wünschen, die liebgewordenen alten Bekannten in immer grösserer Vollendung vor uns zu sehen. Daran ist aber bei einem aus stets wechselnden, jungen, ungeübten, oder doch nicht zusammengeübten Mitgliedern bestehenden Orchester, in welchem öfters Hauptinstrumente mangelhaft besetzt sind, Solospieler gewöhnlich ganz fehlen, natürlich nicht zu denken. — Je weniger die Orchesterproductionen befriedigen können, desto dankbarer werden denn von einzelnen hiesigen und auswärtigen Künstlern veranstaltete Concerte aufgenommen. — Unser wackerer Orgelspieler A. Trutschel eröffnete die Saison mit einem Kirchenconcerte, welches, von Bach bis Mendelssohn (Sonate Nr. 4 B-dur) und Schumann (*Gloria* aus der Messe, für Trompeten, Posaunen, Pauken und Orgel) fortschreitend, einen historischen Charakter trug. — Unser Pianist Bühring führte, unterstützt von den Herren Musikdir. Härtel und Cellist Bellmann aus Schwerin, in mehreren Soiréen dankbaren Zuhörern schöne Blüthen der Kammermusik von Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, St. Heller und Ernst vor. — Unser tüchtiger Pianist Studemund, welcher sonst mit Herrn Musikdir. Hünerfürst Soiréen für Kammermusik zu veranstalten pflegte, sah sich, da der Letztere das Geigenspiel nicht mehr cultivirt, zu dem gewagten Unternehmen veranlasst, am Geburtstage Beethoven's einen Concertabend ganz allein mit drei Beethoven'schen Sonaten (Op. 27 Nr. 1, Op. 90 und Op. 109) zu füllen. Dass dieses Unternehmen ein zahlreiches und dankbar ausharrendes Publicum fand, ist gewiss ein Zeichen, einerseits von dem vollendeten Spiel und der wohlerworbenen Beliebtheit des Vortragenden, andererseits von einem in hiesigen auserwählten Kreisen vorhandenen feinen Beethoven-Verständniss.

Unter den fremden Künstlern nennen wir billig zuerst die hier schon von früherem Besuche bekannten Gebrüder Müller, welche unter steigender Theilnahme und Anerkennung drei Quartettsoiréen gaben. Sie spielten Quartette von Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und, von Herrn Studemund unterstützt, das Quintett von Schumann. Besonderes Interesse durch die Vollendung der schwierigen Ausführung erregte das grosse Quartett Op. 131 Cis-moll von Beethoven; besonderen Enthusiasmus das Quartett von Schumann Nr. 1. Die Variationen aus dem Schubert'schen D moll-Quartett des zweiten Abends mussten am dritten Abend wiederholt werden. Hr. Studemund hat noch eine Soirée versprochen, zu der die Gebrüder Müller ihre Mitwirkung zugesagt haben. — Einen besonderen Concertabend füllte die auch bei Ihnen bekannte und nach Verdienst werthgeschätzte Pianistin Alide Topp mit Vorträgen, die nur mit denen einer Sängerin untergeordneten Ranges abwechselten. Die eminenten Vorzüge der jungen Dame sind genugsam bekannt. Möge nur die liebenswürdige Künstlerin sich allmälig mehr von der Schule zu emancipiren suchen und, wie ja auch die Meister dieser Schule sich bequemen müssen, sich von der Höhe der Zukunft etwas mehr in die Tiefe der Vergangenheit versenken. Sie spielte die Beethoven'sche Sonate Op. 81, Va-

Digitized by Google

riationen von Händel, Sarabande und Passepied von Bach interessant und gut, die Sachen von Liszt aber lieber und besser, und ein Salonstück von Tausig am besten. — Als Zugvogel erschien auch Herr Miska Hauser, natürlich durch die Zeitungen genugsam vorher verkündigt. Sein erstes Concert enthielt die bekannten hübschen und hübsch gespielten Blüetten; das Programm des angekündigten zweiten verhiess, unter Mitwirkung eines Pianisten, etwas mehr Classicität; doch mussten die Besucher vor der Saalthüre umkehren, da der vielgereiste Künstler, der vermuthlich nicht so lange an einem Orte zu weilen vermochte, bereits abgereist war.

Vocal-Concerte liessen bisher noch auf sich warten, woran vielleicht die tägliche Beschäftigung des Orchesters im Theater, die Schwierigkeit genügende Orchesterproben zu erlangen, mit Schuld tragen mag.

Der Bretschneider'sche Gesangverein brachte in seinem ersten Concert *Ver sacrum* von Hiller und wiederholte die schon im verflossenen Jahre producirten Geibel-Schumann'schen Balladen »Vom Pagen und der Königstochter«. Da die Aufführungen dieses Vereins nur vor Mitgliedern stattfinden, so entziehen sie sich einer öffentlichen Besprechung.

Die Singacademie, die noch im Rückstand ist, wird uns in den nächsten Tagen »Die letzten Dinge« von Spohr bringen. Inzwischen übt sie mit steigendem Interesse an dem neuesten Werke ihres Dirigenten, Dr. von Roda, dem Passions-Oratorium, dessen in diesen Blättern schon eine vorläufige Erwähnung geschehen ist. Das jedenfalls höchst bedeutende Werk kommt in der Passionszeit zur Aufführung in der Kirche. Es wäre gewiss sehr zu wünschen, dass auch auswärtige Musiker die Gelegenheit benutzten, ein so grossartiges, in unserer Zeit so einzig dastehendes Werk zu hören.

Leipzig. *S. B.* Den Anfang des 17. Abonnement-Concerts (am 23. Februar) bildete Beethoven's köstliche achte Symphonie, die durch ihren humoristischen Inhalt und durch treffliche Ausführung die beste Stimmung hervorrief. Die andern Orchesterstücke, fast nicht minder alt und sicher nicht minder dauernd beliebt, waren Cherubini's Medea- und C. M. v. Weber's Oberon-Ouvertüre. Bei der Ausführung der letzteren fanden wir ausser dem gewohnten Schwung noch die grosse Taktfreiheit zu bewundern. Es wurde so ungezwungen gespielt, als wenn ein einzelner Pianist vortrüge, und doch klappte Alles. In Bezug auf die Symphonie hat uns gewundert, dass man immer noch an der hiesigen Tradition festhält, beide Theile der Menuett nach dem Trio zu wiederholen. Die Partitur schreibt dies nicht ausdrücklich vor, und es kann schwerlich irgend ein stichhaltiger Grund dafür angeführt werden. — Unter den Solisten des Abends ist in erster Linie der Violinist Hr. J. Walter, Kammermusikus aus München, zu nennen, dem von dort ein bedeutender Ruf vorausging und den er auch vollkommen rechtfertigte. Der noch in den kräftigsten Jahren stehende Künstler zeichnet sich durch schönen Ton, sonnenklare Intonation bis in die höchsten Applicaturen, edlen und höchst geschmackvollen Vortrag, Freiheit von Manier und bedeutende Technik aus und rangirt unter die ersten deutschen Geiger. Er spielte zuerst Spohr's 11. Concert in G-dur, eine Composition, die durch ihre gesangvolle Behandlung des Instruments, tüchtige Arbeit und gute Instrumentirung immer zu den Musterwerken für Violine gerechnet werden wird. Im Vortrag derselben durch Hrn. Walter merkte man auf das Erfreulichste den Einfluss heraus, den ein mehrjähriger Aufenthalt in Hannover und das Vorbild Joachim's auf unsern süddeutschen Künstler ausgeübt haben. Dass Herr Walter nach dem Adagio beinahe den meisten Beifall erntete, spricht von selbst das beste Urtheil über sein Spiel. Im zweiten Theil des Concerts gab er noch ein sehr bekanntes Stück von Vieuxtemps »Phantasie-Caprice« zu hören. Wir hätten an Stelle dieses zu sehr an Patti-Concerte erinnernden Stücks lieber etwas anderes gehört. Die Literatur für Violine ist reich genug, auch an guten kurzen Sachen, so dass man den Vortrag dieser gespreizten, anspruchsvollen und doch ziemlich leeren Stücke nunmehr wohl dem Componisten überlassen könnte. Dass diese »Phantasie-Caprice« ein »dankbares« Concertstück ist, und dass Herr Walter darin sein wirklich vollendetes Spiel im besten Lichte zeigte, soll zugestanden bleiben. Aber warum muss gerade dem Gewandhaus-Publicum dergleichen immer und immer wieder vorgesetzt werden? — Endlich haben wir noch einer Sängerin, Fräulein Erna Borchard aus Berlin, zu gedenken, welche mit hübscher Mezzo-Sopran-Stimme, gut eingelernten italienischen Vortragsmanieren und — Unarten A. Stradella's Kirchen-Arie und im zweiten Theil zwei Blüetten, »*Tre Giorni*« von Pergolese und »*Ogni Sabato*« von Gordigiani sang. Mit der Kirchen-Arie hatte sie wenig Erfolg, mehr mit den beiden andern Stücken. Den Liebhabern des Gesangs in italienischer Sprache war diesen Abend vollauf Genüge geleistet. Wir beneiden manchmal die Italiener um ihre Logen-Conversations-Freiheit, vermöge welcher sie nicht Allem und Jedem mit gleicher Hingebung zu lauschen genöthigt sind.

Nachrichten.

Die letzte Soirée des königl. Domchors in Berlin brachte vier Werke zum ersten Mal: 5stimmige Motette »Was betrübst du dich« von H. Schütz, zweichörige Motette »Unsers Herzens Freude« von J. Christoph Bach, Motette »Herr wenn Trübsal« von Homilius und Chor »Ihr Söhne Juda's klagt« aus Esther von Händel.

Das siebente Abonnement-Concert in Cöln hatte folgendes Programm: Abenceragen-Ouvertüre von Cherubini, Arie aus dem Zweikampf von Herold (Frl. A. Eggeling), Clavier-Concert von F. Hiller (Herr Jaell), *Ave verum* von Mozart, Clavierstücke von Jaell, erstes Finale aus »Euryanthe« von Weber, Eroica von Beethoven. — Das Conservatorium daselbst veranstaltet jetzt auch Musik-Abende, in welchen sich die Zöglinge in Solo-Vorträgen hören lassen.

St. Petersburg. Die philharmonische Gesellschaft beabsichtigt in ihrem zweiten Concert das in Petersburg beinahe unbekannte Oratorium »Messias« von Händel zur Aufführung zu bringen. Alle deutschen Gesangvereine betheiligen sich zum ersten Male gemeinschaftlich an der Aufführung eines Oratoriums, und etwa 200 Sänger und Sängerinnen und 150 Instrumentalisten wirken mit. Die Soli haben: Frau von Kotschetoff (Sopran), Frau Skorduli (Alt) und die Herren Otto und Sabbath aus Berlin übernommen. Der Grossfürst Constantin hat huldreichst seine zwar nicht grosse aber klangvolle Orgel zur Verfügung gestellt, wodurch dem Concerte ein besonderer Reiz verliehen wird. Demnach verspricht die Aufführung des »Messias« unter der energischen Leitung des Herrn Heinrich Stiehl einen seltenen musikalischen Genuss.

In Hamburg kamen kürzlich unter Stockhausen's Direction Haydn's »Schöpfung« und Mendelssohn's 114. Psalm in der Michaeliskirche zur Aufführung. Im ersten Werke wurden die Soli von Fräul. G. Schubert, Herrn Gunz und Herrn A. Schulze gesungen.

M. Bruch's Oper »Loreley« soll auch am Leipziger Stadttheater zur Aufführung kommen.

An Stelle Wüllner's in Aachen ist Herr Breunung aus Cöln zum städtischen Capellmeister gewählt worden.

Die erste Lieferung des 18. Jahrgangs der Werke S. Bach's (Ausgabe der Bachgesellschaft) wird demnächst versandt. Sie enthält vier Trauungscantaten für Chor- und Solostimmen.

Am 7. Febr. starb im Haag, 66 Jahre alt, Joh. Heinr. Lübeck, kgl. niederländischer Hofcapellmeister, Director der Musikschule, Verdienst-Mitglied der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst u. s. w. Er war der Vater des gegenwärtig in Leipzig angestellten Violoncellisten.

Leipzig. *S. B.* In hiesigen musikalischen Kreisen machen die Talente der Kinder unseres trefflichen Violinisten Hrn. E. Röntgen und seiner hier ebenfalls als ausgezeichnete Pianistin und Clavierlehrerin bekannten Gattin nicht geringes Aufsehen. Besonders der älteste Knabe, Julius, jetzt 9 Jahre alt, erweckt bedeutende Hoffnungen. Wir haben ihn nicht allein mit seinen kleinen Händchen

Digitized by Google

ziemlich schwere Bach'sche, Klengel'sche und Mozart'sche Clavierstücke auswendig, fehlerfrei und mit für das Alter wirklich wunderbarem Verständniss spielen gehört, er hat uns auch auf der Violine durch das Spiel eines Rode'schen Concert-Satzes, den er auf einer »Zweithaler-Geige« mit prächtigem Ton und einer durch alle Schwierigkeiten sich keck und glücklich durchschlagenden Fertigkeit bewältigte, nicht wenig überrascht. Nicht genug: Wir haben Compositionen von ihm kennen gelernt und zwar eine beinahe fertige Claviersonate, ein Violin-Solo mit Clavierbegleitung u. A., die wahrlich in jedem Concert zu Gehör gebracht werden könnten und durch ihre formell-klare Gestaltung Jeden überraschen würden, der den Urheber derselben zu Gesicht bekäme. Es muss dabei noch bemerkt werden, dass von einem eigentlichen Unterricht in der Composition vorläufig gar keine Rede gewesen ist, und der Kleine lediglich aus seinem Innern heraus die Sachen zu Papier gebracht hat. Möchten die vielversprechenden Anfänge glücklichen Fortgang finden und die Kunstverhältnisse diesem Talente sich günstig gestalten!

— Das 9. Concert der »Euterpe« (am 21. Febr.) brachte hauptsächlich Kammermusik, und zwar im ersten Theil Mendelssohn's D moll-Trio, zum Schluss das Septett von Hummel, und in der Mitte S. Bach's Chaconne, Lieder von M. Hauptmann, Clavierstücke von Chopin, Schumann, Henselt und Liszt, endlich Ständchen für Altsolo und Frauenchor von F. Schubert. Das Clavier war in allen obigen Stücken Frl. Mehlig anvertraut, die Violine in den Händen des Hrn. Röntgen, das Cello in denen des Hrn. Grabau. Die Gesang-Soli wurden von Frl. Clara Martini gesungen. Sämmtliche Musikstücke erfreuten sich dem Vernehmen nach im Allgemeinen einer eben so tüchtigen Ausführung wie des lebhaftesten Beifalls.

ANZEIGER.

[34] **Conservatorium der Musik zu Leipzig.**

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und **Donnerstag den 20. April d. J.** findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann**, Musikdirector und Organist **Richter**, Kapellmeister **C. Reinecke**, Dr. **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **Theodor Coccius**, **E. F. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **Louis Lubeck** (Violoncell), **F. Hermann**, **E. Röntgen**, Professor **Götze**, Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thaler zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1865.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

[35] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Sechs Gedichte

von **H. Heine**

für eine Sopran- oder Tenorstimme und Pianoforte

von

F. Hinrichs.

Op. 4. — Preis 1 Thlr.

Sechs Gedichte

von *Scheffel, Heine, Goethe, Rückert, M. Opitz* und *Th. Moore*

für eine Bassstimme und Pianoforte

von

F. Hinrichs.

Op. 5. — Preis 1 Thlr.

[36] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
David, Ferd., Violin-Concerte neuerer Meister, zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und mit Weglassung der Orchesterbegleitung herausgegeben.	
Nr. 1. **Beethoven,** Concert in D dur. Op. 61	4 —
- 2. **Mendelssohn,** Concert in E moll. Op. 64	— 25
- 3. **Ernst,** Concert in Fis moll. Op. 23	— 15
- 4. **Lipinski,** Concert militaire in D dur. Op. 21	4 —
Gernsheim, F., Op. 6. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell	3 10
Gluck, J. C. von, Orpheus und Eurydice, Oper. Daraus einzeln:	
Nr. 8. Tanz der Furien und Höllengeister für das Pianoforte zu 4 Händen	— 15
- 8. Dasselbe zu 2 Händen	— 10
Köhler, L., Clavier-Etuden für Fertigkeits- und Effect-Studium. (Aufgenommen in den Conservatorien der Musik zu Berlin und Leipzig und in der Academie der Tonkunst zu Berlin.) 2 Hefte. à	1 15
Liszt, F., Spinnerlied aus Der fliegende Holländer von **R. Wagner.** Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von **Louis Köhler**	1 —
Mozart, W. A., Concerte für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe, revidirt von **C. Reinecke.**	
Nr. 6 in Es dur mit Orchester	4 —
- 6 in Es dur für Pianoforte allein	1 10
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.	
Nr. 14. **Bach, Joh. Seb.**, Scherzo, in A moll	— 5
- 15. —— Aria, in D dur	— 5
- 16. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, in Es dur	— 12½
- 17. —— Canon und Fuge, in D dur	— 10
- 18. **Reinecke, C.**, Mazurka, in G moll	— 5
- 19. **Schumann, R.**, Am Camin, in F dur	— 5
- 20. —— Kind im Einschlummern, in E moll	— 5
- 21. **Bach, Joh. Seb.**, Praeambulum, in G dur	— 7½
- 22. —— Echo, in H moll	— 5

(Wird fortgesetzt.)

[37] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's

Lieder und Gesänge

mit Pianofortebegleitung.

Erste vollständige Ausgabe.

In einem brochirten Bande . . . Pr. 5 Thlr.
In elegantem Sarsenetbande . . - 5 - 18 Ngr.

Sämmtliche Lieder dieser Sammlung auch einzeln im Preise von 3 Ngr. bis 9 Ngr. Op. 98. An die ferne Geliebte (Liederkreis) 15 Ngr. Canons 21 Ngr.

Hierzu eine Beilage: Die Schifferfrau für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von F. Hinrichs.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Schifferfrau.

Ged. von Hermann Lingg.

F. Hinrichs.

Andante sostenuto.

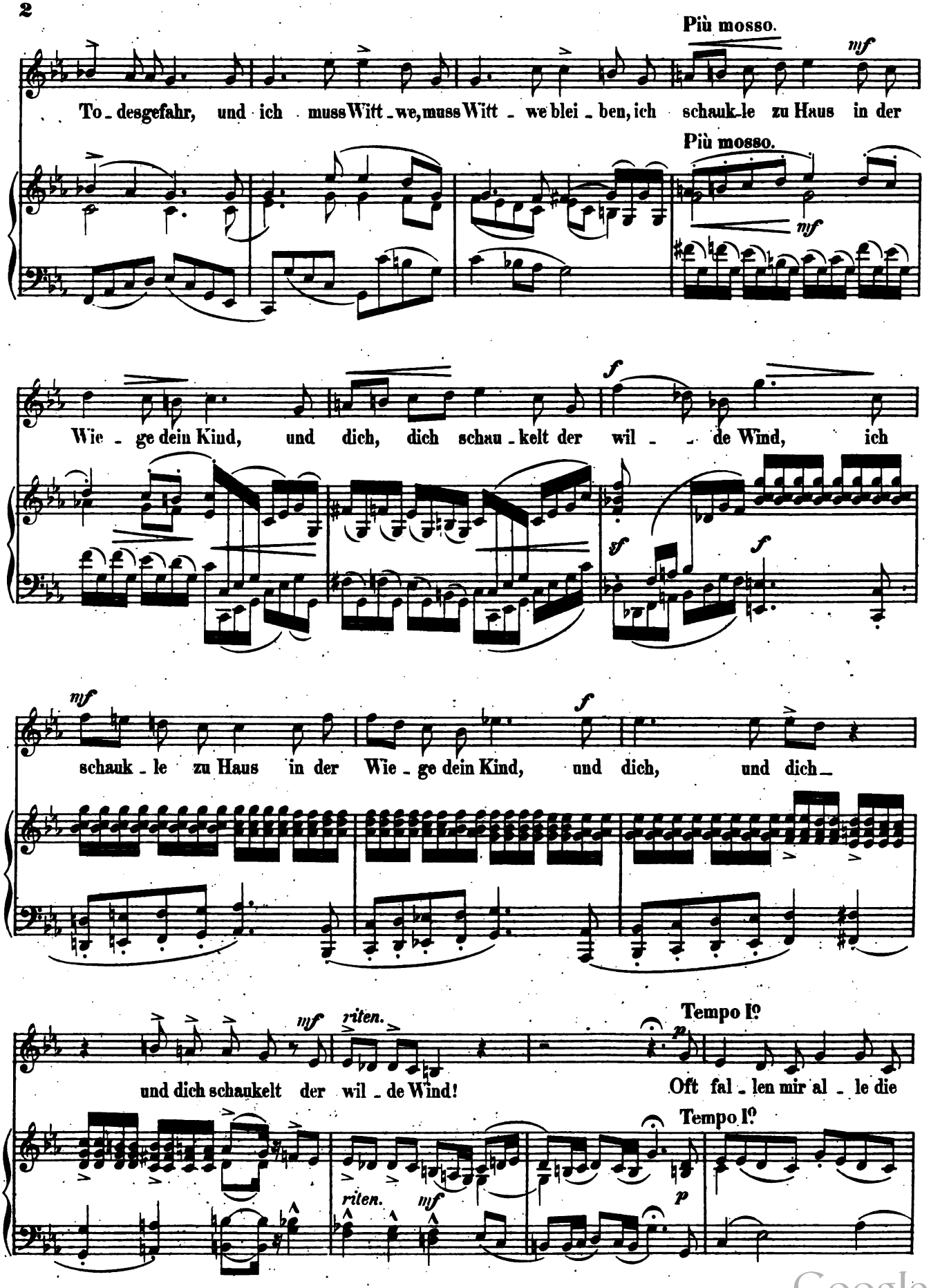
Wir sah'n dem Schiff vom U-fer nach, bis Wind die Se-gel fin-gen, bis

ü-ber die See das Dun-kel brach, bis die Au-gen übergin-gen, dann kehrten wir heim, al-

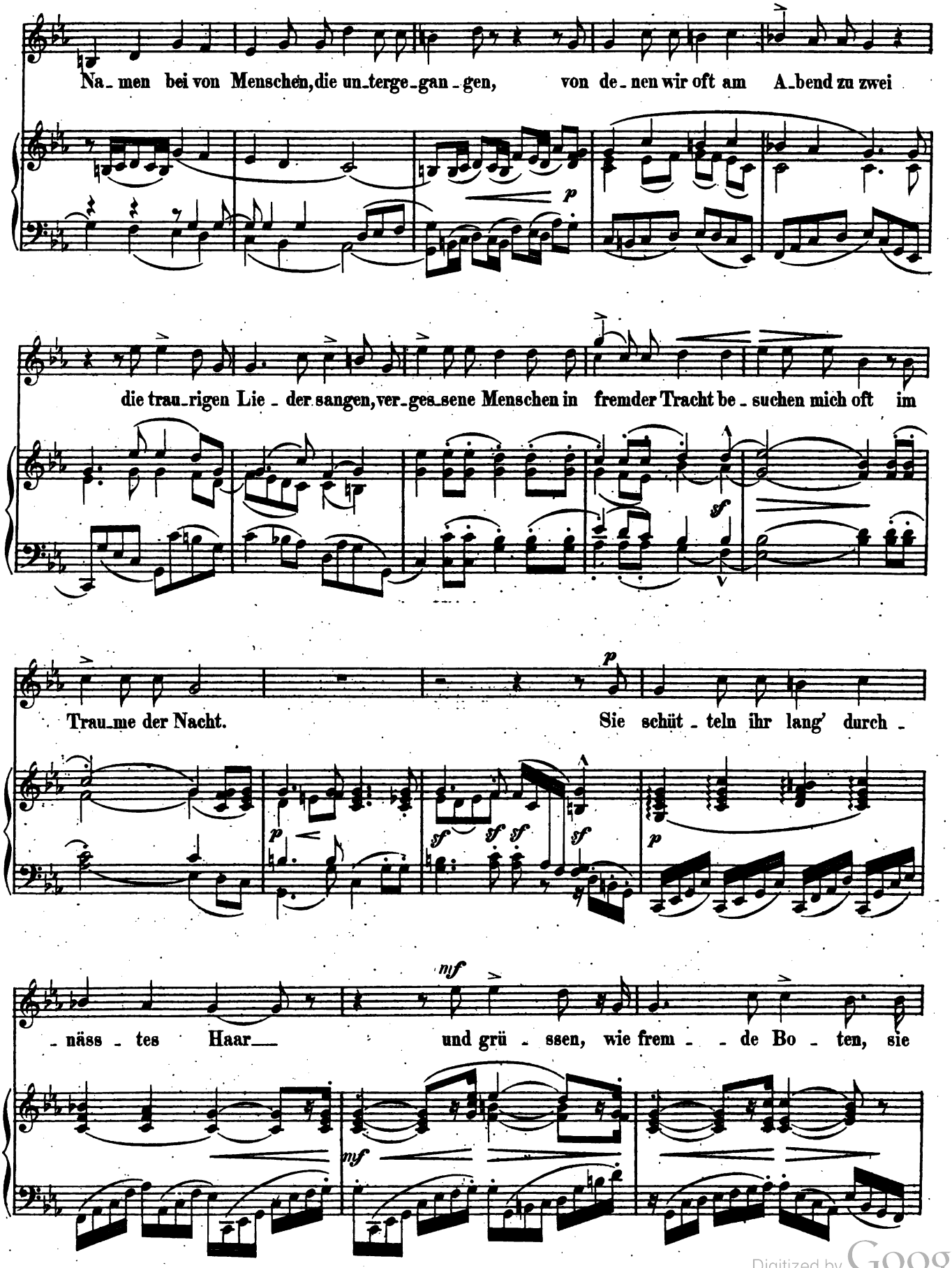
-lein und zerstreut, wir Frauen und Töchter der Schiffer-leut'. Seit-

-dem ist's nun im zwei-ten Jahr, dass dich die Wo-gen trei-ben, Du irrst durch fer-ne

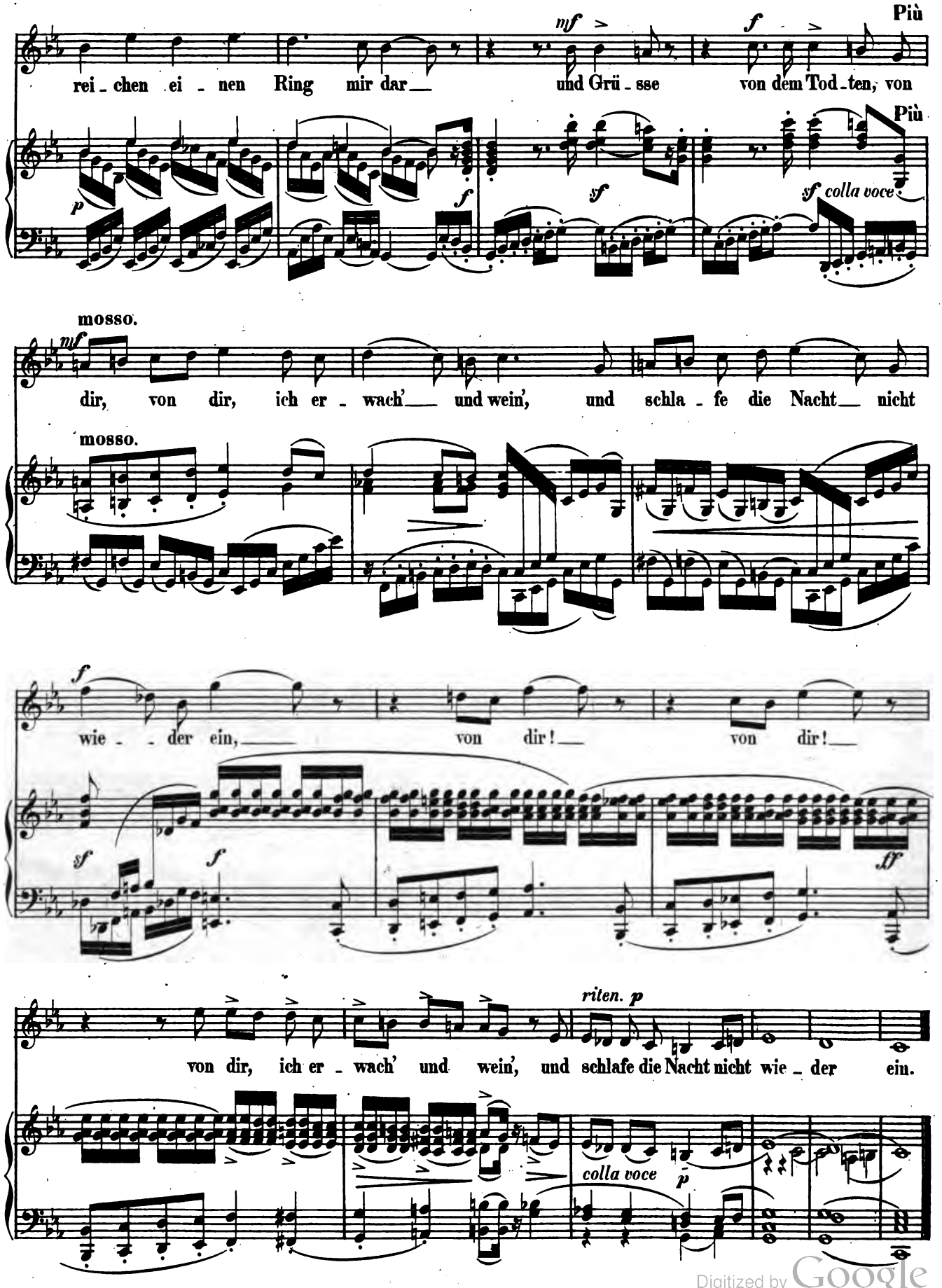
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. März 1865. **Nr. 10.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: L. v. Beethoven's dramatische Compositionen (König Stephan, die Ruinen von Athen) [Schluss]. — Recensionen (Compositionen für Chor und Orchester von Max Bruch) [Schluss]. — Berichte aus Berlin, Hamburg, Bremen und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

L. van Beethoven's dramatische Compositionen.

König Stephan, die Ruinen von Athen.

(Schluss.)

Wir haben noch der Ouvertüre Erwähnung zu thun, welche bekanntlich vor dem ganzen Werke als Op. 113 bei Haslinger erschienen war. Diese Ouvertüre steht in der musikalischen Welt ziemlich in Misscredit; Ries hatte sie Beethoven's unwürdig genannt und Lenz erklärt sie für die unbedeutendste Orchestercomposition desselben. Allerdings hat Beethoven selbst sie bei der Wiederaufnahme des Werkes im Jahre 1822 zurückgelegt und die grosse, als Op. 124 herausgegebene an die Stelle gesetzt. Doch muss er so gar gering auch von der ersten nicht gedacht haben; ihn verdriesst das Missfallen derselben in London, wovon ihm berichtet wird (Ries S. 147), und in dem erwähnten Briefe an Varenna bietet er auch sie zur Aufführung an, nennt sie nur »in einem etwas kleinen Stil« geschrieben. Diese Aeusserungen, mit Beethoven's Arbeitsweise und der Strenge gegen sich selbst zusammengehalten, zwingen zu der Annahme, dass Beethoven die Ouvertüre mit bewusster Absicht so geschrieben habe, wie wir sie kennen, und heissen uns auch hier, ehe wir urtheilen, fragen, was dieselbe leisten wolle. Wir werden uns zu erinnern haben, welcher Platz ihr unter den aufzuführenden Stücken des ganzen festlichen Abends bestimmt war. Zwei grössere Stücke waren vorangegangen, deren erstes mit einer grossen ausgeführten Ouvertüre begonnen hatte; noch ein Stück voll reichen Wechsels und stellenweise von grossem Interesse sollte folgen und verlangte doch auch die Theilnahme des Publicums für sich. Es leuchtet ein, dass an dieser Stelle ein grosses Orchesterwerk voll tiefer Ideen und grosser Kunst nicht an seinem Orte war, dass vielmehr eine Instrumentaleinleitung das Ohr der Zuhörer mehr reizen als angestrengt beschäftigen durfte. Nimmt man hinzu, dass durch die Auswahl der Themen und den Ausdruck des Ganzen schon bestimmte Fingerzeige auf das Kommende gegeben waren, so wird man sagen dürfen, dass die Ouvertüre Alles leistet, was sie an dieser Stelle leisten kann und will. So ist es auch in der That. Sie beginnt mit jenen unstät suchenden Figuren zu Anfang des Duetts der beiden Griechen, worauf das Thema dieses Duetts kurz angedeutet wird. Dann folgt, als Gegensatz hierzu, eine Andeutung des feierlichen Einzugsmarsches, der aber sehr bald verlassen wird; die Oboe führt mit einem Sechszehntelgange in ein Allegro über, welches auf ein lebendiges, frisches Thema gebaut ist und durchweg Frohsinn und bewegtes Treiben athmet. Nach dem Abschlusse auf *G* folgt ohne weitere Vermittlung ein Nebenthema in *C*, abwechselnd von Oboe und Fagott gespielt, von ungemeinem melodischen Reize, und neben dem festgehaltenen Grundtone der Heiterkeit von einem unverkennbaren Grundtone hoffenden Verlangens. Es ist zu beachten, dass von überleitender Arbeit zwischen den beiden Themen gar keine Rede ist und dass das Thema in der Tonart der Unterdominante (wie das Trio eines Menuetts) auftritt, auch später nicht wiederkehrt; beides zeigt, dass eine ausgeführte Form nicht beabsichtigt ist und der ganze Satz nur flüchtig und angenehm vorüberrauschen soll. Die Bewegung der ersten Abtheilung setzt dann wieder ein, in hübscher Modulation kehrt das Hauptthema in A-dur wieder, durch eine längere Zwischenperiode werden wir nach *G* zurückgeführt, worin nach neuer Verarbeitung der Hauptmotive das Stück schliesst.

Als am 3. October 1822 bei der Einweihung des Josephstädter Theaters in Wien die Musik zu den Ruinen von Athen mit einem neu untergelegten Texte von Meisl (»Die Weihe des Hauses«) wiederholt wurde (Allg. Musikal. Ztg. 1822 S. 795. Schindler II S. 6), schrieb Beethoven dazu eine neue Ouvertüre (Op. 124), und mit gutem Grunde; diesmal stand das Werk für sich allein. Daher würden wir es auch für verfehlt halten, diese »in leichterem Stil« geschriebene Ouvertüre heutzutage für sich allein in Concerten aufzuführen; man würde in dieser Ablösung den richtigen Maassstab für ihre Würdigung nicht gewinnen und sie einfach in gewohnter Weise für ein schwächeres Werk Beethoven's erklären, ein Urtheil, welches bei Berücksichtigung der Entstehung des Werkes nicht völlig gerecht erscheint.

Die nähere Betrachtung der Ruinen von Athen zeigt die Vorzüge des König Stephan in gleichem, ja erhöhtem Grade. Abgesehen davon, dass der Meister hier auch Gelegenheit hatte, der Einzelempfindung einen überraschend wahren Ausdruck zu geben, finden wir die nationale Charakteristik und das durch die Instrumentation bewirkte Colorit in den einzelnen Situationen hier noch intensiver, treffender. Auch sahen wir, wie alle Nummern in engem Anschlusse an das auf der Bühne Vorgehende erfunden und ausgeführt sind, wie sie erst durch die Scenerie ihre eigentliche Bedeutung gewinnen; wie schön muss nament-

Digitized by Google

lich die Wirkung des feierlichen Einzugsmarsches sein, zu dessen Erklingen man zuerst auf der Bühne den vorübergehenden Festzug sieht, dann die Ausschmückung des Tempels mit dem Wechselgesange, endlich die Ankunft der Erwarteten. Derselbe Marsch führte uns auch zu der Wahrnehmung, wie Beethoven sofort wieder auf der ganzen idealen Höhe seines Schaffens stand, wo es galt, ein Ereigniss von allgemeiner Bedeutung und Wahrheit zu feiern.

Nicht selten hört man auch von grossen Bewunderern Beethoven's die Meinung aussprechen, er sei nicht in gleichem Grade wie Mozart und Andere zum dramatischen Componisten berufen gewesen; man will das auf seine Abgeschlossenheit zurückführen, vermöge deren er Leben und Menschen zu wenig kannte und den Ausdruck für die Regungen seines Innern nur in der Instrumentalmusik finden konnte, oder auch (so z. B. Marx) auf den Mangel des eigentlichen scenischen Verstandes, woraus sich auch das so häufige Ueberwiegen des Orchesters erkläre. Wer von dem Studium der beiden obigen Werke kommt und sich dabei an Beethoven's ganze musikalische Organisation und Arbeitsweise erinnert, wird in dergleichen Ansichten eine sehr schiefe und theilweise unüberlegte Auffassung finden. Was den scenischen Verstand angeht, so brauchen wir nach dem früher Gesagten darüber kein Wort mehr zu verlieren; wir möchten auch die Stellen im Fidelio namhaft gemacht wissen, welche denselben vermissen liessen. Müssen wir vielmehr nach jenen Werken die Bühnengewandtheit Beethoven's im Gegentheil als sicher und bedeutend anerkennen, so haben wir andererseits in der eminenten Gabe objectiver Charakteristik und der sicheren Beherrschung der Mittel, durch welche er jeder Situation, auch der seinem Wesen scheinbar widersprechendsten, ihre angemessene Färbung verleiht, wesentliche Voraussetzungen zur Bühnencomposition erkannt, wie sie kein anderer Componist in höherem Grade besessen hat, und wie sie in der Universalität von Beethoven's Begabung, die von Grenzen nichts weiss, ihre Erklärung finden. Rechnen wir hinzu, was Marx ihm doch nicht absprechen mag, »ein empfänglich Gemüth für reines Menschenthum und dazu die schöpferische Macht, was ihm im Gemüth lebte, zu gestalten« (I S. 331), erinnern wir uns dabei an den Fidelio, an die schöne Charakteristik der einzelnen Personen in den Arien, an den überall die Situation treffend charakterisirenden Gesammtton in den Ensemblesätzen, wo dennoch sowohl die einzelnen Individuen ihre Stellung behalten, als auch die Momente, die einen Fortschritt der Handlung bezeichnen, bestimmt und nachdrücklich markirt sind, nimmt man das Alles zusammen, so wird man schwerlich anzugeben im Stande sein, was Beethoven zum dramatischen Componisten Wesentliches gefehlt habe. Im Gegentheil, man wird ohne Bedenken sagen dürfen, dass er bei längerer und öfter wiederholter Beschäftigung mit der Operncomposition, wozu er die Absicht nie aufgegeben hat (Schindler II 47, Marx I 346), in demselben Grade, in welchem seine musikalische Natur tiefer und bedeutender war als die seiner Vorgänger, diese auch in der dramatischen Gattung übertroffen haben würde. Wir sehen ihn sogar auch in den Formen hier und da weiter streben und neue Wege versuchen; wir sehen z. B., dass er im Fidelio vom Recitativ einen beschränkteren Gebrauch macht (dann freilich einen sehr schönen), dass er die Uebergänge zwischen den mehr declamirenden Partien und der auf bestimmte Themen gegründeten Hauptentwicklung der Sätze oft weniger merkbar hervortreten lässt, als dies bei der herkömmlichen scharfen Abgrenzung des Recitativs und der Arie der Fall war; und wer mag sagen, ob nicht Beethoven musikalische Form in der Oper zu noch unbedingterer Herrschaft gebracht haben würde und dadurch manchen Ausschreitungen unserer Tage, die in einseitigem Zurückgehen auf Gluck eine vermeintliche Berechtigung finden, einen wirksamen Damm entgegengesetzt hätte. Doch soll man sich nicht in Ausmalung von Möglichkeiten ergehen, und ohnehin können wir über die von Beethoven im Fidelio verfolgten Grundsätze nicht so in der Kürze reden, was auch nicht zu unserer gegenwärtigen Aufgabe gehört.

Die kleineren Compositionen Beethoven's, die man noch zur dramatischen Gattung rechnen könnte, zeigen uns zwar alle dieselbe volle Sicherheit, den jedesmal verlangten Ton zu treffen, geben aber zu näherer Erkenntniss seiner dramatischen Bedeutung wenig neues Material. Die Musik zu Egmont giebt zu der Gabe der Charakteristik von Personen und Situationen natürlich vielfach neue Belege; man denke an die Zwischenacte, besonders den zweiten, an die Musik zu Clärchens Tod, an das Melodram, und besonders an die beiden Lieder Clärchens, von welchen der diesen neuen Jahrgang eröffnende Aufsatz über Beethoven's Lieder richtig bemerkt, dass sie nicht Lieder im gewöhnlichen Sinne sind, sondern ein Charakterbild gerade dieser Persönlichkeit in treffenden Farben zeigen. Dann sind noch zwei kurze Schlussgesänge zu den beiden Singspielen von Treitschke »Die gute Nachricht« und »Die Ehrenpforten«, in die neue Ausgabe als Nr. 207[c] und [d] aufgenommen. »Die gute Nachricht« wurde im Wiener Hofoperntheater am 11. April 1814 zur Feier der ersten Einnahme von Paris aufgeführt und zwar bei der damaligen gehobenen Volksstimmung mit grossem Erfolge (vergl. Allg. Musik. Ztg. 1814 S. 351); zu dem Stücke war Musik von verschiedenen Meistern (Mozart, Hummel, Gyrowetz, Weigl, Kanne) verwendet worden, einen Schlussgesang »Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da«! hatte Beethoven dazu componirt, worin sich um eine der Personen des Stücks als Vorsänger der Chor gruppirt und mit diesem abwechselnd die Freude über den Sieg und das Lob des Kaiser Franz in einer kräftigen, schönen Melodie singt. Bei ganz ähnlichem Anlasse wurde im folgenden Jahre, als die Nachricht von der zweiten Einnahme der französischen Hauptstadt nach Wien gekommen war, am 16. Juli das einactige Singspiel »Die Ehrenpforten« im Hoftheater aufgeführt (Allg. Musikal. Ztg. 1815 S. 566), worin 10 Musikstücke verschiedener Componisten vorkamen, eine Ouvertüre von Hummel, dann unter andern auch das »Fall ward sein Loos« aus Händel's Judas Maccabäus, und endlich wieder ein Schlussgesang von Beethoven »Es ist vollbracht«, ganz ähnlich behandelt wie jenes erste Stück, nur an melodischem Interesse jenem nachstehend. Diese beiden Gelegenheitsstücke werden gewiss auf der Bühne ihre beabsichtigte Wirkung gethan haben, bieten aber ebensowenig zur Entscheidung der Hauptfrage neuen Beitrag. — Von Beethoven's Befähigung, zu dramatischem Zwecke wenn es sein müsse sich auch der altüberlieferten, durch die italienische Oper festgestellten Form erfolgreich zu bedienen und in ihr seine Absicht auszudrücken, giebt unter Anderm das Terzett *Tremate, empj* vollgültiges Zeugniss.

Ueber die äusseren Gründe (innere gab es nicht), aus denen Beethoven seinen stets gehegten Wunsch, noch ferner Opern zu schreiben, nicht ausführte, wollen wir auf die Aufschlüsse warten, die uns die Biographen darüber noch geben werden. Inzwischen dürfen wir in uns die Ueberzeugung lebendig erhalten, dass es für die Nachkommen, welche die Herrschaft der neu-italienischen Oper, die verführerischen Künste Meyerbeer'scher Charakter-

Digitized by Google

losigkeit und endlich die geschmackverwirrenden Experimente der Zukunftsmusiker erlebt haben, nie genug beklagt werden kann, dass uns nicht statt des einen Fidelio eine Reihe von Opern aus der Hand des Meisters beschieden gewesen ist, der auch in der dramatischen Musik jederzeit unter den ersten wird genannt werden müssen.

Recensionen.

Compositionen für Chor und Orchester von Max Bruch.

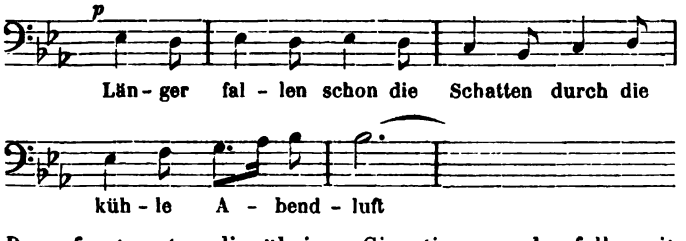
(Schluss.)

Die Flucht der heiligen Familie, Gedicht von Eichendorff, für gemischten Chor und Orchester. Op. 20. Preis: Partitur mit untergelegtem Clavierauszug und Singstimmen 1 Thlr. 10 Sgr. Breslau, Leuckart.

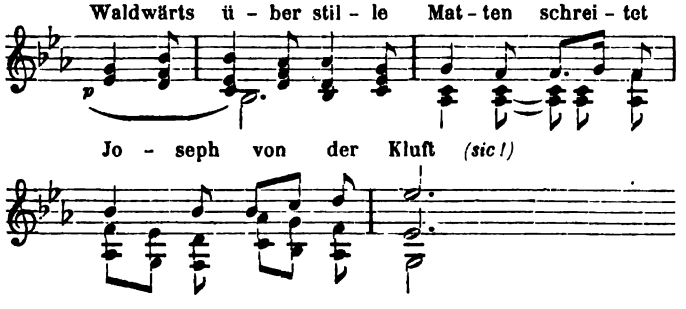
Gesang der heiligen drei Könige, Gedicht von M. v. Schenkendorf, für drei Männerstimmen (nach Belieben mehrfach zu besetzen) und Orchester. Op. 21. Preis: Partitur mit untergelegtem Clavierauszug 1 Thlr. Derselbe Verlag.

Die »Flucht der heiligen Familie« gewinnt unsere Theilnahme sofort in nicht geringem Maasse durch den warmen innigen Ton, der über das Ganze ausgegossen ist. Wir fühlen uns förmlich in das heilige Dunkel der Nacht versetzt, in welcher das Kindlein von Maria und Joseph in Sicherheit gebracht wird; wir empfinden die vom Dichter beschriebene Stimmung der Natur innig mit und sind also ergriffen vom Gegenstande, wie von der musikalischen Behandlung desselben. Und wir glauben, dass ein ähnlicher Eindruck sich bei allen Empfänglichen vorerst mit Sicherheit einstellen wird. Zum höchsten und vollständigsten Eindruck fehlt wohl noch Einiges. Die Motive sind zwar prägnant genug, um einen dauernden Eindruck zurückzulassen, aber der Componist erhebt sie nicht überall durch consequentes Festhalten, interessante Verwendung und rechtzeitige Wiederholung über das Elementare ihres ersten Auftretens.

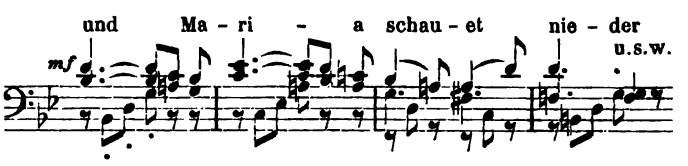
Betrachten wir, um dies deutlicher zu machen, die einzelnen Absätze. Das Stück beginnt in Es-dur $^6/_8$ *Andante*. Nach einigen sanft schwebenden Accorden in der höheren Lage bringen die Bässe allein einen 4taktigen Satz, dessen rhythmisch-melodische Monotonie wohl absichtlich ist:



Darauf antworten die übrigen Singstimmen ebenfalls mit einem viertaktigen Satze, dessen Melodik die dem Vordersatz fehlende Reichhaltigkeit einigermaassen einbringt:

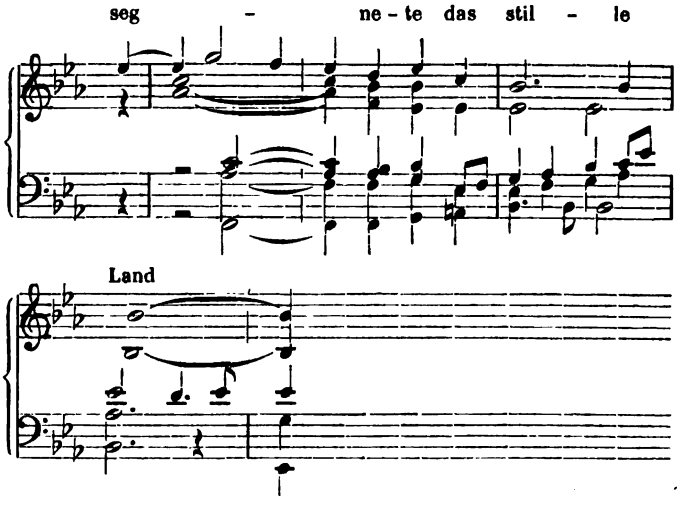


Die ganze nun achttaktige Partie wiederholt sich, den Nachsatz in B-dur bringend. Dann folgt eine zweite Melodie von 8 Takten, zuerst von Tenor und Bass, dann von Sopran und Alt vorgetragen:



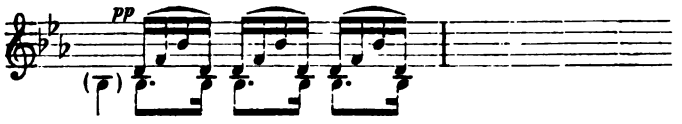
Die letzteren lenken zuletzt im *pianissimo* nach G-dur. In dieser neuen Tonart nun bringt der Alt allein ein ganz neues Motiv, das sich durch den Wechsel der Tonart, durch den neuen Stimmklang, wie auch durch sehr ausgesprochene melodische Gestalt einprägt und deshalb Anspruch erhebt, weiter ausgeführt zu werden. Es wird aber, und das halten wir für einen Fehler, von den übrigen Stimmen nicht aufgenommen, sondern verflüchtigt sich, indem das Weitere in den früheren allgemeinen Typus ohne irgend feste Gestaltungen zurückkehrt; auch die Tonart, die doch so bestimmt eingeführt wurde, hält nicht lange Stand: nach 15 Takten tritt (durch eine enharmonische Verwechselung nach H-dur) G-moll auf, wobei nur in der Begleitung die vorher angeschlagenen Motive sich fortsetzen. Die Singstimmen verhalten sich bis zu dem bald folgenden $^4/_4$-Takt mehr nebensächlich, gleichsam als Hintergrund. Mit den Worten »Und das Kindlein hob die Hand« macht sich ein neues Element geltend.

Die Vorzeichnung wird wieder Es-dur, doch ist vorläufig noch G-moll herrschend, dessen Dominante D-dur mit neuer Klangwirkung eintritt, während der Takt in $^4/_4$ umspringt und das Tempo *Adagio* wird. Die Singstimmen aber vereinigen sich zum Ausdruck des Segens, den das Kind über das stille Land ausgiesst: ein meisterhafter Zug, zu dem wir dem Componisten Glück wünschen; besonders schön ist die Wendung von der im Sopran eintretenden Terz des C moll-Accords durch die getheilten übrigen Stimmen nach As, F-moll zur endlichen Lösung nach Es-dur:

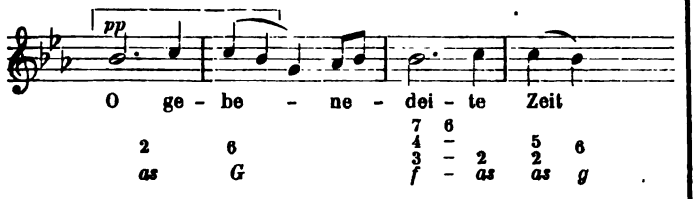


An diese schöne Stelle schliesst sich ein Motiv, das von allen vier Stimmen nach einander aufgenommen und von einer Sechszehntelbewegung der Violinen begleitet wird: Alles sehr wirksam. Nachdem der Satz dann nach B-dur gelenkt hat, tritt in der Begleitung ein punktirter Rhythmus mit Sechszehnteln ein:

Digitized by Google



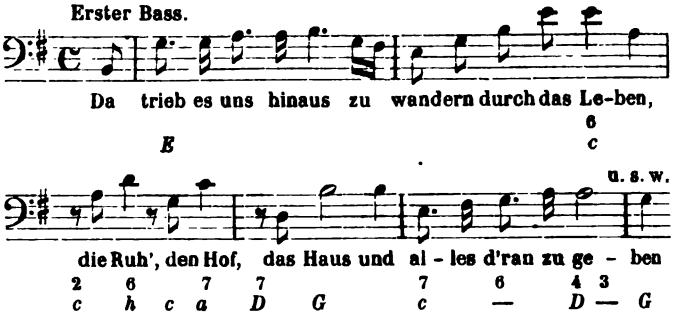
auf dessen Grunde zu dem Texte »O gebenedeite Zeit« ein Motiv von oben herab in die übrigen Singstimmen übergeht (in taktweiser Imitation), das sehr sinnig genannt werden muss:



Wir wissen nicht, ob sich der charakteristische Secundschritt (⌐¬) nicht hätte in den übrigen Stimmen consequenter durchführen lassen; die schöne Wirkung des Sopran verblasst in den andern Stimmen. Doch führt der Componist den Satz glücklicherweise zu einem *fortissimo* in Es mit hoch gelegten Singstimmen und unter verstärkter Aussprache des obigen Motivs, so dass noch eine vollständige Wirkung desselben erreicht wird. Nochmals kehren das *pianissimo*, die Steigerung und das *fortissimo* wieder, und das Stück endigt mit so entschiedener Wirkung, dass nur, wer die Uebersicht über das Ganze im Auge zu behalten vermag, sich der oben angeführten Mängel noch bewusst sein wird. Jedenfalls hätten wir es für künstlerisch richtiger gehalten, wenn der erste Satz (⁶/₈-Takt) in seinen Hauptmotiven am Schlusse wiedergekehrt wäre.

Die Instrumentirung des Stücks ist sehr reichlich, beinahe überreich. Die drei Posaunen, welche allerdings nur bei den wenigen *fortissimo*-Stellen zu thun haben, konnten füglich erspart werden, sowohl des Gegenstands wegen, der kein majestätischer, sondern ein inniger und mysteriöser ist, als auch in praktischer Hinsicht. Das Stück ist doch wohl nicht für sehr grosse Chöre vorwiegend geeignet, dazu ist es zu kurz; bei kleineren Chören wird aber die Wirkung des Chorgesangs durch Posaunen erfahrungsmässig eher geschwächt als gehoben.

Der »Gesang der heiligen drei Könige«, zu dem wir uns schliesslich wenden, ist in formeller Hinsicht übersichtlicher und fester geschlossen, als das vorher besprochene Werk: Es hat einen Hauptsatz (E-dur ⁴/₄ *Adagio*), der, nach einer ziemlich ausgeführten Einleitung, die drei Solo- (oder Chor-) Stimmen (Tenor und zwei Bässe) zusammenwirken lässt, — einen Mittelsatz, in E-moll beginnend, der die drei Stimmen einzeln vorführt, — dann wieder in E-dur den Hauptsatz, seinem wesentlichen Inhalte nach, doch mit etwas weit ausgreifenden Modulationen. In Bezug auf Arbeit und Stimmführung ist das Stück complicirter und kunstreicher. Vielfache Imitationen, contrapunktische Figuration nehmen das Interesse schon in der Einleitung vielfach in Anspruch. Die Singstimmen treten dann wohl zu klarer und einfacher Wirkung hervor, doch will der Satz, den sie bringen, melodisch nicht viel bedeuten. Sehr schön und sinnig ist dagegen der Mittelsatz, den wir uns freilich nur von Solostimmen gesungen denken können, wie uns denn überhaupt ein Chor als Repräsentant der heiligen drei Könige, die man sich doch gerne ganz persönlich vorstellt, nicht recht passend scheinen will. Wir können uns nicht enthalten die Melodie des Mittelsatzes hier mitzutheilen. Wären Bruch's Themen doch immer so gehaltvoll:



Diese Melodie, welche also in E-moll beginnt und nach G-dur führt, übernimmt nun der Tenor, sich von *G* nach C-dur wendend. Hier tritt der zweite Bass ein, bringt aber denselben Text in anderer Führung der Melodie, überhaupt in ganz abweichender Behandlung. Wir bedauern dies und glauben, dass die dritte im Wesentlichen gleiche Aussprache mit Berührung abermals neuer Tonarten, weit entfernt eine Monotonie zu ergeben, vielmehr der Sache erst den rechten Schwung und die vollkommene Einheit verliehen haben würde, die uns jetzt bei dieser Stelle zu fehlen scheinen. Der nun wiederkehrende Hauptsatz ist stark mit instrumentaler Figuration geziert und die drei Solostimmen müssen freilich eine sehr zarte Wiedergabe derselben von Seite des Orchesters voraussetzen können. Wir glauben aber, dass dann auch eine intensive Wirkung nicht ausbleiben wird.

Im Allgemeinen können wir den Concertanstalten nur dringend empfehlen, die beiden Stücke zu berücksichtigen. Ungeachtet aller als Mängel angegebenen Einzelheiten in Form und Erfindung bieten sie doch so viel Schönes, wirklich Künstlerisches und Anregendes, dass sie auch bei dem Publicum ihre Wirkung nicht verfehlen werden. Der Reichthum an ähnlichen für das Concert geeigneten Gesangstücken ist in unserer Zeit wahrlich nicht so gross, dass das hier Gebotene nicht überall mit Dank aufgenommen werden sollte. Die Kritik kann dabei immer ihren strengsten Maassstab festhalten, ja sie muss es. Aber es ist durchaus nichts dagegen einzuwenden, dass solchen Sachen alle Ehren erwiesen werden, die das öffentliche Musikleben zu gewähren im Stande ist.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Die Saison beginnt sich ihrem Ende zuzuneigen. In der Oper bewegt sich noch für einige Wochen Fräul. Artôt auf dem, ihren speciellen Fähigkeiten entsprechenden, leichten französisch-italienischen Sandboden, und das einzige Ereigniss, dessen wir besonders zu erwähnen hätten, ist die auf höchsten Befehl stattgehabte Wiederaufnahme von Franz Lachner's »Catharina Cornaro«. Diese Oper dürfte jedoch, wegen der völligen Theilnahmlosigkeit des Publicums ihr gegenüber, nur wenige Vorstellungen erleben, obwohl sie im Vergleich mit andern, das Haus füllenden Machwerken, die Berechtigung hätte, länger dem Repertoire erhalten zu bleiben.

Unter den Concerten war das letzte des Stern'schen Gesangvereins von hervorragendem Interesse, da es das hier noch unbekannte »Magnificat« von Seb. Bach brachte. Vermag ich auch nicht in den Jubelruf einzustimmen, den manche Organe der Presse vernehmen lassen, so scheinen mir doch einige Nummern dieses Werkes von ausserordentlicher Schönheit, so namentlich das »*Fecit potentiam*« mit dem herrlich auf dem übermässigen Dreiklang einsetzenden Adagiosatz »*Mente cordis sui*«, das »*Gloria*« und das Duett für Alt und Tenor mit der

Digitized by Google

wundervollen Schlussführung. Die Wirksamkeit der Singstimmen in den Chören, wie die Totalwirkung im Verein mit dem nicht günstig bearbeiteten Orchester steht indess hinter anderen Werken des Meisters erheblich zurück. Auch die Ersetzung der Orgel durch ein Harmonium erscheint unzureichend. Der Uebelstand, dass wir die Instrumente der Bach'schen Zeit nicht mehr besitzen, dass ausserdem damals der Chor und das Streichquartett gewiss ungleich schwächer besetzt waren, als es heutzutage üblich, dürfte jedenfalls eine andere orchestrale Disposition nöthig machen, wenn das Werk seinem ganzen Werthe und Inhalte nach zur Geltung gebracht werden soll. Unter den Arien halte ich die für den Tenor als die vorzüglichste, da sie neben schwungvoller und charakteristischer Melodik am meisten den Ansprüchen genügt, welche man zur Zeit an einen Sologesang zu machen berechtigt ist. Die gesammte Ausführung war eine vortreffliche. Auch eine grössere Composition von Louis Ehlert »Requiem für ein Kind« lernte ich in demselben Concerte kennen. Trotz vieler harmonischer Feinheiten und anziehender melodischer Momente vermochte dies, nach einer Tiedge'schen Dichtung für Tenorsolo, weiblichen Chor und Orchester gearbeitete Werk, vermöge der Gleichartigkeit der verschiedenen Sätze und des Mangels jeglicher Polyphonie, doch nur den Eindruck erschlaffendster Monotonie hervorzurufen. Mendelssohn's 114. Psalm und Beethoven's Clavierphantasie mit Chor (unter Mitwirkung des Herrn Willmers) vervollständigten das Programm dieses Abends.

In dem vierten Concert der Gesellschaft der Musikfreunde führte sich Herr Hans von Bronsart auf das Vortheilhafteste als Pianist dem hiesigen Publicum vor. Sein Spiel ist ebensowohl von technischer, als von geistiger Bedeutung. — Das fünfte Concert brachte, ausser der neunten Symphonie von Beethoven, Hector Berlioz' »Flucht nach Egypten«, ein Werk, welches hier schon bekannt und neben einem ansprechenden Hirtenchor, sowie einem hübschen Instrumentalsatze eine theils trockene, theils affectirte, fugirte Ouvertüre und ein wenig anziehendes, declamatorisch gehaltenes Tenorsolo aufweist, dessen Schluss der verunglückte Versuch bildet, den Gesang der himmlischen Heerschaaren ertönen zu lassen. In Liszt's 13. Psalm culminirt das Princip, dem Bibelworte möglichst realistischen Ausdruck zu verleihen, auf eine den Hörer nicht gewinnende Weise. Nach kirchlichen Elementen habe ich vergeblich gesucht, ebenso nach wirklicher Polyphonie, da ich den kärglichen Ansatz zu einer Fuge, der es nicht über die erste Durchführung hinausbringt, kaum als solche betrachten kann.

Der kgl. Domchor hat seine Concerte bereits beendet, nachdem er in dem letzten noch verschiedene Novitäten zur Aufführung brachte, unter denen ich besonders die Motette von Homilius »Herr, wenn Trübsal da ist«, als bedeutungsvoll hervorhebe.

Hamburg. Ein schöner Herbst entschädigt uns in den meisten Fällen für einen nassen, kalten, unliebenswürdigen Sommer, woher es denn kommt, dass die Winterwohnungen gewöhnlich erst sehr spät wieder bezogen werden; ist dann in andern Städten die Saison schon in vollem Zuge, so geniesst man hier noch die Natur. Je kürzer aber die erste Hälfte der Saison ist, desto länger ist die zweite: sie währt bis in den Mai hinein.

Das erste philharmonische Concert am 18. Novbr. brachte eine Ouvertüre zur Oper »Ali Baba« von Cherubini, ein Concertstück von Servais, Recitativ und Adagio von Lübeck für Violoncell, vorgetragen von Herrn Louis Lübeck aus Leipzig; Arie aus »Johann von Paris«, ausgezeichnet gesungen von Herrn Julius Stockhausen; »Beim Abschied zu singen«, gemischter Chor von Schumann, gesungen von einem Theil der Singacademie, und A dur-Symphonie von Beethoven. — Bei dem vortrefflichen Spiel des Herrn Lübeck war es zu bedauern, dass er statt des Stückes von Servais nicht einen Concertsatz von Romberg, gleichviel welchen, vortrug, er würde mehr Dank dafür geerntet haben; der Chor von Schumann machte keinen besonderen Eindruck, man ist nun einmal zu sehr vertraut mit der Mendelssohn'schen Composition dieser Worte. Von der Symphonie ist der erste Satz seiner Rhythmen wegen wohl der schwerste, was man denn auch herausfühlte; das *Allegretto* ging unzweifelhaft am besten, das *Presto* war ebenfalls gut, nur das *Meno presto* doch gar zu langsam, besser war wieder der letzte Satz.

Das Programm des zweiten Concerts am 2. Dec. erlitt durch plötzliches Unwohlsein des Fräul. Therese Tietjens einige Aenderungen, die angekündigte Freischütz-Arie blieb natürlich ganz weg, Hr. Stockhausen entschädigte dafür das Publicum durch einige Gesangvorträge, das Sopran-Solo in dem Loreley-Finale von Mendelssohn übernahm eine begabte Dilettantin, so dass auch dieses brillante Chorstück zur Ausführung kam (leider aber wieder mit sehr kleinem Chor). Den Glanzpunkt des Abends bildete dann Beethoven's Es dur-Concert von Frau Schumann gespielt. Die G moll-Symphonie von Mozart zu Anfang des Programms ging, Kleinigkeiten abgerechnet, fast in allen Sätzen recht brav.

Am 6. Decbr. gab Frau Schumann noch eine Soirée, unterstützt von den Herren Stockhausen, Rose und Hegar. Den Anfang machte das B dur-Trio Op. 97 von Beethoven, darauf sang Herr Stockhausen die Dichterliebe von Schumann, begleitet von Frau Schumann; es war daher die Ausführung eine ausgezeichnete.

Die diesjährige Messiasaufführung am 8. Decbr. unter Leitung des Hrn. Deppe ist freilich schon gleich, ihrer aussergewöhnlichen Besetzung wegen, besprochen worden, nur möchten wir nachträglich noch erwähnen, dass diesesmal die tiefe Stimmung benutzt wurde und sich sehr vortheilhaft bewährte, denn nicht nur waren die zahlreichen Chöre (auch die beiden bei Mozart mit Soli durchflochtenen wurden ganz vom Chor gesungen) bis zum Schlusse hin alle frischer und kräftiger, auch die herrlichen Trompetensätze im Hallelujah gelangen ungleich besser, als bei der vorjährigen Aufführung. Auch bei sonstiger Beibehaltung der Mozart'schen Partitur sollten doch alle Herren Dirigenten, welche den Messias aufführen, beim Hallelujah die Original-Trompeten berücksichtigen und wenigstens so Händel einigermaassen gerecht werden.

Kammermusik-Soiréen und -Matinéen giebt es wie Sand am Meere und sind dieselben ebensowenig alle zu besuchen wie zu besprechen. — Unsere Oper ist nicht die beste; während der elf Gastvorstellungen des Frl. Therese Tietjens kam viermal »Fidelio« bei überfülltem Hause zur Aufführung.

Bremen. ~ Eines der letzten grösseren Werke von Hiller, *Ver sacrum* oder »Die Gründung Roms«, für Solostimmen, Chor und Orchester, bildete den Hauptinhalt des achten (des letzten bis jetzt stattgefundenen) Privatconcerts. Wir können die Wahl dieses Werkes als eine entschieden glückliche bezeichnen. Bei keinem von Hiller's Werken ist uns dessen enorme Begabung für das musikalische Inscenesetzen eines Textes so eclatant entgegengetreten als hier. Die zu Gebote stehenden Mittel sind in der verschiedenartigsten Weise und immer der Situation angemessen benutzt, Ueberraschung durch Contraste, oft der feinsten Art, vielfach geboten, dabei die Pointen des Textes, unfehlbar wirkend, hervorgehoben. Die Ausführung der Chöre (von Seiten der Singacademie) verdient unbedingtes Lob. Vom ersten Theil des Werkes können wir, auch wenn wir den strengsten Maassstab anlegen, nur sagen, dass er tadellos vorgeführt wurde. Im zweiten Theil kamen einige Versehen vor, die jedoch nicht weiter störten. Die Solopartien waren Frl. Eicke

Digitized by Google

und den Herren Bletzacher (aus Hannover) und Wild (vom hiesigen Theater) anvertraut. Fräul. Eicke kennen wir bereits als tüchtige Sängerin. Auch an diesem Abend erwies sie sich als solche. Herr Bletzacher führte seine Partie meisterhaft durch. Seine schöne Stimme, verbunden mit einem dramatisch belebten Vortrag, war ganz geeignet, die richtige Wirkung hervorzubringen. Herr Wild ist gewohnt, nur auf dem Theater zu singen. Obgleich derselbe eine ganz kräftige und an und für sich wohlklingende Stimme besitzt, so lässt sich doch nicht leugnen, dass manche Angewohnheiten, die auf der Bühne vielleicht mehr verschwinden, im Concertsaal leichter störend wirken.

Die Privatconcerte der letzten Zeit brachten ausserdem von neuer oder doch hier noch wenig bekannter Musik: die Ouvertüre zu Byron's Manfred von Rob. Schumann und eine Ouvertüre zu Schiller's »Don Carlos« von Ludwig Deppe aus Hamburg (neu, Manuscript, unter Leitung des Componisten). Die Ouvertüre von Schumann gehört zu den Musikstücken, welche sich erst mit der Zeit Bahn brechen, was bei uns wohl auch zu hoffen ist. Die Ouvertüre von Herrn Deppe wurde sehr günstig aufgenommen, der Componist sogar gerufen. Von den in diesen Concerten stattgefundenen Solovorträgen ist meistens nur Gutes zu berichten. Herr Jules de Swert aus Luxemburg producirte eine staunenerregende Technik auf dem Violoncell, spielte aber leider nur schlechte Musik (u. A. ein Concert von Carl Schuberth, welches von anderer Seite in diesen Blättern schon hinreichend gewürdigt ist). Frl. Julie von Asten aus Wien trug ein Concert von Beethoven (C-dur Nr. 1) mit angemessenem Vortrag, technisch sicher und klar vor, ausserdem noch einige Solostücke für Clavier (»Des Abends« von Schumann und einen Walzer in As-dur von Chopin). Der bereits bekannte Violinspieler Herr Concertmeister Leopold Auer aus Düsseldorf ist, was vollen, schönen Ton und technische Vollendung betrifft, wohl unter die Geiger ersten Ranges zu zählen. Die Vorträge desselben: Concert von Vieuxtemps (E-dur erster Satz), Abendlied von Schumann, von Joachim instrumentirt, und *Perpetuum mobile* von Paganini, wurden denn auch vom Publicum enthusiastisch aufgenommen. Die Vortragsweise desselben ist, wenn auch etwas auf das Aeusserliche gerichtet, doch durchaus geschmackvoll. Frl. Fanny Deconei aus Wien zeigte durch den Vortrag einiger Arien und Lieder, dass sie im Besitz einer sehr bedeutenden Altstimme ist. Wenn dieselbe gelernt haben wird, diesen Besitz vollständig zu beherrschen, ist Ausgezeichnetes davon zu erwarten. Fräul. Anna Klotz (vom hiesigen Theater) sang die Concertarie von Mendelssohn und eine Arie aus »Titus« von Mozart und hatte sich eines bedeutenden Erfolges zu erfreuen. Die Stimme derselben ist kräftig und von gutem Klang, nur einige Töne der hohen Lage klingen leicht rauh. Frau Dr. Luise Köster, kgl. preussische Kammersängerin, sang mit einer, für ihre Jahre bewunderungswürdigen Frische des Herzens und der Stimme, welch letzterer jedoch eine gewisse Schärfe nicht abzusprechen ist: Arie aus dem »Freischütz« von Weber, Scene und Arie »*Ah perfido*« von Beethoven, zwei Lieder von Schubert und eines von Carl Reinthaler (»Des Glockenthürmers Töchterlein«), welches *da capo* verlangt wurde.

Die Symphonieconcerte brachten, als besonders interessant, die Symphonie von Schumann in Es-dur Nr. 3 (zum ersten Male), wovon der zweite und der letzte Satz am meisten Anklang fanden. Die Ausführung war lobenswerth.

In einer Soirée des Gesangvereins, unter Leitung des Herrn D. Engel, kam das Oratorium von Hiller »Die Zerstörung Jerusalems« zur Aufführung. Dieser Verein hat an diesem Abend eine sehr anerkennenswerthe Leistungsfähigkeit constatirt. Die Chöre wurden mit grosser Präcision durchgeführt. Der vollen Orchesterbegleitung gegenüber hätte nur der Chor etwas stärker besetzt sein können. Frl. Gindele (aus Braunschweig), Frl. Murjahn (aus Bremen) und die Herren Pirk und Stägemann (aus Hannover) hatten die Soli übernommen. Frl. Gindele sowohl als Herr Pirk waren ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen. Frl. Murjahn sang zum ersten Male öffentlich und war leider so befangen, dass sie jedenfalls nicht das leistete, was sie kann, weshalb wir unser Urtheil versparen, bis wir Gelegenheit haben dieselbe unter günstigeren Umständen zu hören. Herrn Stägemann gebührt die unbedingteste Anerkennung. Wir haben an diesem Abend die Ueberzeugung gewonnen, dass derselbe auf dem besten Wege ist, ein grosser Sänger zu werden.

Einer Leistung des Quartetts Jakobsohn ist noch zu gedenken. Ein Quartett von R. Volkmann (A-moll), ein früheres Werk dieses Componisten, welches formell noch nicht so abgeklärt ist, als die letzten Compositionen desselben, kam durch die wirklich vortreffliche Wiedergabe von Seiten der Ausführenden vollkommen zur Geltung und wurde von den Zuhörern mit grosser Wärme aufgenommen.

Leipzig. *S. B.* Das Concert zum Besten der hiesigen Armen, welches letzten Donnerstag im Gewandhause stattfand, hatte ein viel Genuss versprechendes Programm: Eine neue Symphonie von Gade (Nr. 7, F-dur), M. Bruch's Frithjof-Sage (wiederholt), dazu Frau Schumann mit Beethoven's Concert in Es und Liedervorträge des Hrn. Degele, kgl. sächs. Hofopernsänger. Von Gade konnte man ein Werk erwarten, das, wie seine früheren Symphonien, durch schöne noble Factur, reizende Instrumentirung, spannende thematische Behandlung das Interesse in hohem Grade zu erwecken und zu erhalten vermag. Niemand, der Gade's Musik überhaupt kennt, wird auf ganz neue Offenbarungen gespannt gewesen sein. Tonsetzer wie Beethoven, die in jeder Symphonie, in jedem Quartett und jeder Sonate gleichsam als ein neuer Mensch erscheinen, werden nicht alle Tage geboren. In dieser Ansicht gleich anfänglich an Gade's neue Symphonie herantretend, konnten wir sie mit vielem Interesse anhören und ihren Gang verfolgen. Und so hat uns, und wie es schien auch dem Publicum, der erste Satz und das Scherzo recht viel Freude gemacht. Im Andante, so geistreich eine rhythmische Figur darin durchgeführt, so schön das Klangwesen darin behandelt ist, wollte uns keine hinreichend gesangvolle Melodie entgegentreten, die uns erwärmt hätte; und das Finale schien etwas an Monotonie zu leiden. Da das Werk demnächst bei Breitkopf und Härtel erscheint, so wird eine eingehende Recension unsere Leser bald näher mit dem neuen Werk des trefflichen Meisters bekannt machen. — Was die Frithjof-Sage betrifft, so haben wir den Lesern im ersten Referat versprochen, nach dem zweiten Hören einen eingehenderen Bericht zu liefern. Allein wir werden uns auch heute kurz fassen müssen, da die einschlagenden Fragen denn doch einer viel specielleren Behandlung bedürfen, als sie in unseren den Concertberichten zugewiesenen Spalten möglich ist. Nur Folgendes mag einstweilen (da wir jedenfalls auch auf dieses Werk noch in der Rubrik »Recension« näher zu sprechen kommen) bemerkt werden: Der Eindruck, den wir nach dem zweiten Hören erhielten, war insofern ein günstigerer denn der erste, als wir, mit dem Gange der Sache bereits mehr vertraut, und nicht mehr vergebens auf einen durchgreifenden Totaleindruck wartend, unsere Aufmerksamkeit mehr auf das geistreiche Detail wenden konnten, welches wirklich, andern ähnlichen Werken aus neuester Zeit gegenüber, nicht gering anzuschlagen ist. So haben uns die orchestrale Einleitung, der Brautzug Ingeborg's, die Chöre der Priester*) zu Anfang und zu

*) Die (Männer-) Chöre wurden vom Pauliner-Verein gesungen. Dieses Institut ist ein so wohl accreditirtes, dass eine besondere lobende Erwähnung seiner trefflichen Leistungen uns gar nicht nöthig scheint.

Digitized by Google

Ende der dritten Scene, der Hauptsatz von Ingeborg's Klage (Scene 5) und der Schlusschor wegen ihrer interessanten Motive und höchst geschickten Behandlung nach Seite der äussern Wirkung so sehr angezogen, dass wir mit einiger Ungeduld dem Erscheinen der Partitur entgegen sehen, um über die Mittel klar zu werden, mit welchen der geschickte Componist recht eigenthümliche Wirkungen erzielt hat. Dagegen haben uns andere Partien, namentlich aber Ingeborg's erster Gesang, der Mittelsatz des zweiten, und fast das Meiste von Frithjof's Sologesängen noch entschiedener missfallen, als neulich im Paulíner-Concert. Nicht wenig Schuld trägt dabei allerdings der Text, d. h. nicht das Sujet, sondern die textliche Einkleidung desselben. Was soll z. B. ein Componist aus Worten machen wie: »Ihr Felsen alle, wo Ehre wohnt, darauf sturmgetragen Thor mächtig thront, ihr blauen Seen, ich kenn' euch wohl, ihr duft'gen Höhen, fahrt wohl«. Oder: »Stirne der Erde, hochehrer Nord!« Wo wären die Töne für dergleichen? Inwiefern das Gedicht seinem Inhalte und der Entwicklung der darin ausgesprochenen Handlung nach überhaupt für Musik günstig ist, darüber unsere Ueberzeugungen auszusprechen, fehlt es heute an Raum; wir bemerken blos, dass jene innige Befriedigung, welche selbst die höchste Tragik am Schlusse bieten muss, uns darin nicht zu liegen scheint. Wir finden hier etwas Verwandtes mit der Oper »Lara«, wo der Held am Schlusse auch ganz gemüthlich »nach Süden zieht«, obgleich seine Ehre vernichtet ist. Oder soll man sich damit zufrieden stellen, dass Ingeborg in den Händen des alten Königs verschmachtet, weil Frithjof in seiner Wuth den Helge erschlagen und den Tempel in Brand gesteckt hat? Die Sage in Ehren! aber es fragt sich, ob daraus ein dramatisch-musikalisches Gebilde befriedigender Art zu schaffen war. Wenigstens müsste der Componist ganz andere Elemente der Musik entfesseln, wenn wir zu lebendigem inneren Antheil an der Sache genöthigt werden sollten. Um noch einmal von der Musik speciell zu sprechen, sei nur noch erwähnt, dass sich das Ganze überwiegend in jener »ariosen« Manier bewegt, welche zwischen Melodie und Recitativ die ziemlich unerquickliche Mitte hält. Darüber wäre aber um so mehr zu rechten, als das zur Composition verwendete Gedicht epische Elemente gar nicht enthält, die Auseinandersetzung des Zusammenhangs aber einem »Vorwort« überlassen ist. Der Leser sieht schon, wie weit die hier angeregten Fragen ausgreifen, und gestattet uns daher jetzt zu Frau Schumann überzugehen. Nach so manchen Erlebnissen in den Concertsälen während dieser Saison hatten wir ein wahres herzliches Bedürfniss danach gehabt, Frau Schumann und ihr immer von gleicher Frische des Geistes, von Anmuth und Empfindung durchtränktes Spiel wieder zu hören. Leider wurde uns diese Freude arg verbittert. Frau Schumann hatte einen Erard aus einem hiesigen Privathause zum Spiel benutzt, der vorher in tieferer Stimmung gestanden hatte, und nun im Concert in einer Weise gegen das Orchester dissonirte, dass fast jeder Genuss unmöglich wurde. Hoffentlich giebt uns Frau Schumann im Laufe dieser Woche Gelegenheit, sie unter besseren Verhältnissen zu hören. — Endlich haben wir noch zu berichten, dass Herr Degele gleich nach der Symphonie (was uns gewagt erschien) zwei Lieder von Schumann sang: »Schöne Wiege meiner Leiden« und »Sonntags am Rhein«. Wir dürfen nicht verschweigen, dass dieser Sänger, so verdienstlich seine Mitwirkung in diesem Concerte sonst war, und ungeachtet seiner wirklich schönen Baritonstimme, durch sein immerwährendes Auf- und Abziehen der Töne unsere Ohren mehrfach unangenehm afficirte. Frau Thelen (Ingeborg) schien dieser Partie diesmal noch weniger gewachsen als neulich. Dagegen trat das Tenor-Solo an den wenigen Stellen, wo es angewendet ist, in desto ausgezeichneterer Weise hervor.

Nachrichten.

Am 23. Febr. wurde in Paris im *Théâtre lyrique* Mozart's »Zauberflöte« zum ersten Mal daselbst und in ganz Frankreich aufgeführt. Der Erfolg war, wie die Zeitungen berichten, ein gewaltiger. Ist es nicht wunderbar, dass dieses 74 Jahre alte, in Deutschland selbst nicht selten als »kindisch« bezeichnete Werk noch jetzt in der frivolen Seinestadt einen »gewaltigen« Erfolg erlebt, nachdem es endlich in seiner wahren Gestalt vorgeführt wurde? (Bruchstücke daraus sind bekanntlich mit andern Mozart'schen Opernpartien unter dem Titel »*Les Mystères d'Isis*« in Paris zur Aufführung gekommen.) Das Verdienst, die »Zauberflöte« auf diese Weise in Frankreich zu Ehren gebracht zu haben, gehört dem Director des genannten Theaters, Herrn Carvalho. Wie die *Gazette musicale* meldet, ist die Oper ohne jede Veränderung der Partitur gegeben und nur am Texte eine Reinigung vorgenommen worden, welche »*le rendit un peu moins absurde et en adoucit les plus choquantes énormités*«. Andere Blätter behaupten freilich, es sei viel mehr geschehen als dies. Der Text sei jetzt noch viel unsinniger als er im Deutschen ist.

Am 17. Febr. kam am Cölner Stadttheater eine neue Oper von Ferd. Hiller »Der Deserteur«, Text von Pasqué, zur ersten Aufführung. Sie hatte einen glänzenden Erfolg, fast alle Nummern wurden lebhaft beklatscht und einige *da capo* verlangt. Hiller und die Darsteller wurden nach jedem Acte gerufen.

Das dritte Concert des Cäcilien-Vereins in Carlsruhe (unter Direction des Herrn Giehne) brachte Mendelssohn's Paulus. — Die Hofkirchenmusik, die unter derselben Leitung steht, gab ein erstes Abonnement-Concert, in welchem Chor- und Orgelwerke von Seb. Bach, Palestrina, Anerio, Lotti, Mendelssohn, Mozart, Stradella und Händel aufgeführt wurden. Das Hauptstück, welches das Concert beschloss, war Bach's Cantate »Gottes Zeit«.

In einem Concert des Oratorien-Vereins in Esslingen am 19. Febr. (unter der Leitung von Chr. Fink) kamen zur Aufführung: Die Bruchstücke aus dem unvollendeten Oratorium »Christus« von Mendelssohn, zwei geistliche Lieder »Sei nur still« und »O du mein Trost« von J. W. Franck, Chor aus der C dur-Messe von Beethoven, Cantate »Herr wende dich zum Gebet« von M. Hauptmann, und der 95. Psalm für Männerchor von Fink.

In Chemnitz fand am 1. Februar eine zweite Soirée für Kammermusik statt, in welcher Mozart's Es-Quartett, »Frauenliebe und Leben«, Liederkreis von R. Schuhmann (*sic!*) und Schubert's A dur-Quartett zu Gehör gebracht wurden. Ebendaselbst wurde von der Singacademie eine Gedächtnissfeier ihres Stifters J. G. Kunstmann veranstaltet, wobei ein *Agnus Dei* von Kunstmann und der erste Theil von Mendelssohn's »Paulus« aufgeführt wurden.

Im ersten *Concert populaire* (3. Cyklus) zu Paris wurde Beethoven's 9. Symphonie aufgeführt, oder vielmehr der erste Satz derselben.

In Toulouse fand ein *Concert populaire* statt und zwar mit folgendem Programm: 4. Symphonie von Gade, Fragmente aus den »Geschöpfen des Prometheus« von Beethoven, Kaiser-Hymne von Haydn und Egmont-Ouvertüre von Beethoven. Die Gade'sche Symphonie fand im ersten Satz und in der Menuett lebhaften Beifall. Die am stärksten ansprechende Nummer im ganzen Concert war das Adagio aus der Beethoven'schen Prometheus-Musik.

S. Bach's Matthäus-Passion ist nun auch in einem 4händigen Arrangement von A. Horn bei Senff in Leipzig erschienen.

Leipzig. Der Dilettanten-Orchester-Verein gab am 26. Febr. im Schützenhause seine 26. Aufführung, in welcher Friedrichs des Grossen Ouvertüre zu »*Il re pastore*«, Haydn's Symphonie in B Nr. 12, Clavierstücke von Mendelssohn und Pauer und Gesänge von Kreutzer, Franz und Schumann zu Gehör gebracht wurden.

Zeitungsschau.

L. v. Sonnleithner veröffentlicht in den Wiener »Recensionen« Nr. 3 und 7 unter der Aufschrift: »Mozartiana« genaue Aufschlüsse über die Eintheilung der Scenen und Gesangstücke im Don Juan, wie sie ursprünglich bei der Aufführung in Prag stattfand und wie sie 1788 für Wien abgeändert wurde. Der zweite Theil des Aufsatzes (in Nr. 7) theilt mit, dass das seit Jahren vergeblich gesuchte erste Wiener Textbuch endlich ans Tageslicht gekommen ist. Durch diesen Fund beheben sich alle Zweifel, die bisher noch über die Folge und Stellung gewisser Partien des Meisterwerkes bestanden. Wir kommen wohl noch auf diese Sache zurück. — Dasselbe Blatt bringt in Nr. 8 eine starke Mahnung an den österreichischen Reichsrath in Betreff der Wiener Hoftheater, welche, obwohl aus Staatsmitteln unterstützt, dennoch inconstitutioneller Weise noch immer unter der Leitung von Hofchargen stehen.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[38] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Chronologisch-thematisches

Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke

W. A. MOZART'S.

Nebst Angabe der verlorengegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben.

Von

L. Ritter von Köchel.

Hochquart. Cartonnirt. Preis 6 Thlr.

Dieses Werk, ein Erzeugniss rastlosen Fleisses und gründlicher Forschung, stellt zum ersten Male die ganze Reihe von Mozart's Productionen auf, zuerst in kurzer Uebersicht, nach systematischer Ordnung, dann in chronologischer Folge mit ausführlichen Angaben über Originalhandschriften und Ausgaben, nebst zahlreichen historischen und andern interessanten Notizen. Besondere Rücksicht ist dabei auf die Biographie Mozart's von Otto Jahn genommen, für deren Besitzer sich das Köchel'sche Werk dadurch noch besonders empfiehlt.

W. A. MOZART

von

Otto Jahn.

4 Bände, mit Bildnissen und Musikbeilagen.

Gr. 8. Cartonnirt. Preis 13 Thaler.

---

[39] **Nova-Sendung Nr. 2.**

von Ed. Bote & G. Bock,

(**E. Bock**), Hof-Musikhandlung in Berlin.

	Thlr. Sgr.
Bial, C. Transcriptions pour le Piano. Nr. 1. Sérénade de C. Gounod	— 10
Bradsky, Theodor. Op. 21. Zwei Lieder (Volkslied von Petöfy – Liebesbegegnung von Daumer) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	— 12½
Dornheckter, R. Op. 3. Impromptu en forme de Mazourka pour le Piano à quatre mains	— 17½
Gungl, Josef. Op. 180. Potpourri über deutsche Lieder, arrangirt für Pianoforte	— 25
—— Op. 204. Ueber Land und Meer. Walzer für Orchester. Für Pianoforte 15 Sgr. Für Pianoforte zu 4 Hdn. 20 Sgr. Für Pianoforte und Violine 15 Sgr. Für Pianoforte und Flöte 15 Sgr.	2 12½
Lange, Gustav. Op. 17. Prière à la Madonne. Mélodie sérieuse	— 15
—— Op. 18. Fête militaire. Grand Galop de Concert pour le Piano	— 17½
Langert, A. Transcription für das Pianoforte über Motive aus der Oper: »Des Sängers Fluch«	— 22½
Lewengly, S. Ungarn und Brandenburg. Marsch für Pfte.	— 7½
Loeschhorn, A. Op. 85. Wanderlust. Clavierstück	— 17½
Lübbert, F. Arnis-Marsch für Pianoforte	— 7½
Patikarus. Pepi-Csardas für Pfte. arrangirt von G. Piefke	— 7½
Rubinstein, A. Ouverture de l'Opéra »Dimitri Donskoi«. Orchester-Partitur	1 15
Für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt	1 10
Scherben, A. v. Op. 1. Stille Widmung. Polka. — Op. 2. Kühner's Polka. — Op. 3. Grenadier-Polka. — Op. 4. Grüner Hofpolka. — Op. 5. Lisetta Mia-Polka. — Op. 6. Natascha-Polka für Pianoforte. à 7½ Sgr. — Op. 7. Liebchen-Walzer für Pianoforte. 15 Sgr. — Op. 8. Minna-Polka für Pianoforte. 7½ Sgr.	
Taubert, W. Op. 146. Geburtstagsmarsch zur Geburtstagsfeier Sr. K. Hoh. des Prinzen Friedrich Wilhelm Victor Albert für grosses Orchester componirt. Partitur	1 5
Todt, August. Op. 2. 75 Orgel-Cadenzen und melodische Präludien in den bekanntesten Dur- und Moll-Tonarten. Heft I. Dur	1 —
Heft II. Moll	— 20
—— Op. 3. 16 leichte Choral-Vorspiele für junge Orgelspieler	— 15
—— Op. 24. 40 Orgelstücke in den gangbarsten Dur- und Moll-Tonarten. Heft 1—4 à 15—20 Sgr.	
Tschirch, Rud. Arien und Gesänge aus W. A. Mozart's Oper »Die Zauberflöte« für vierstimmigen Männerchor eingerichtet. Partitur und Stimmen. Nr. 1. »Der Vogelfänger bin ich«. Nr. 2. »Bei Männern welche Liebe«. Nr. 3. »O Isis und Osiris«. à 10—12½ Sgr.	
Wendel, Carl. Op. 6. Alsen-Marsch für Pianoforte	— 7½
Wüerst, Rich. Op. 44. Ein Mährchen. Fantasiestück für Orchester. Clavier-Auszug zu 4 Händen	1 12½

Collection des Oeuvres classiques et modernes.

(Die mit Bogenzahl vermerkten Pièces werden bei Entnahme von zehn Bogen à Bogen mit 1 **Sgr.** berechnet.)

Donizetti, G. Barcarolle aus der Oper: »Gianni de Calais« mit deutsch-italienischem Texte nebst Pianofortebegleitg.	2½ Bg.
Haydn, Jos. Quartette für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von H. Ulrich.	
Nr. 7. Op. 74. Nr. 1. C-dur	10 -
Nr. 8. Op. 74. Nr. 2. F-dur	10 -
Nr. 9. Op. 74. Nr. 3. G-moll	8½ -
Maillart, Aimé. Potpourri aus der Oper »Lara« für Pfte.	6 -
Moniuszko, St. Kozak (Der Kosak), Romanze mit polnisch-deutsch-französischem Texte	2 -
Mozart, W. A. Quartette für 2 Violinen, Alto und Violoncello. Rev. und herausg. von C. Böhmer. Nr. 7. D-dur	9 -
Musica sacra. Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuester Zeit zum bestimmten Gebrauch des Kgl. Berl. Domchors. Bd. XVI, herausgegeben vom K. Musikdirector R. v. Hertzberg. Partitur	37½ -
Offenbach, J. Potpourri aus der Oper »Die Georgierinnen« für Pianoforte	7 -
Wüerst, R. Potpourri aus der Oper »Vineta« für Pianoforte	5 -

---

[40] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's Quartette

für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Stimmen. Einzel-Ausgabe. Nr. 1—17.

Nr.		Thlr. Sgr.	Nr.		Thlr. Sgr.
1. F dur.	Op. 18. Nr. 1 n.	1 —	9. C dur.	Op. 59. Nr. 3 n.	1 3
2. G dur.	- 18. - 2 -	— 24	10. Es dur.	- 74 . . .	- 1 —
3. D dur.	- 18. - 3 -	— 27	11. F moll.	- 95 . . .	- — 27
4. C moll.	- 18. - 4 -	— 27	12. Es dur.	- 127 . . .	- 1 12
5. A dur.	- 18. - 5 -	— 27	13. B dur.	- 130 . . .	- 1 12
6. B dur.	- 18. - 6 -	— 24	14. Cis moll.	- 131 . . .	- 1 15
7. F dur.	- 59. - 1 -	1 12	15. A moll.	- 132 . . .	- 1 12
8. E moll.	- 59. - 2 -	1 —	16. F dur.	- 135 . . .	- 1 —

Nr. 17. **Grosse Fuge.** B dur. Op. 133. n. 27 Ngr.

Sämmtliche Quartette in vier brochirten Bänden n. 16 Thlr. 24 Ngr.
(Jede Stimme bildet einen Band.)
Dieselben in vier eleganten Sarsenet-Bänden . . n. 18 Thlr. 15 Ngr.

---

[41] Demnächst erscheint in unserm Verlage:

Gade, N. W., Op. 45. Symphonie Nr. 7. F dur.

Partitur . . . . . 6 Thlr.
Orchesterstimmen . . . . . 8 -

Leipzig, 3. März 1865.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. März 1865. **Nr. 11.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Neue deutsche Opern [Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther]. Kammermusik). — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Recensionen.

Neue deutsche Opern.

Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther.

Clavierauszug. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 6 Thlr.

(Vergleiche den Bericht nach der Leipziger Aufführung in Nr. 17 des I. Jahrgangs d. Bl.)

♮ Mit lebhafter Freude haben wir das Erscheinen dieses Werkes begrüsst und von dessen erfolgreicher Aufführung in Leipzig gelesen. Es ist so selten einer neuen komischen Oper zu begegnen, dass man fast fürchten möchte, Heiterkeit, Frohsinn und übersprudelnder Humor, die in so reichem Maasse vielen unserer älteren Opern innewohnen, seien unserer jüngern Componistengeneration völlig abhanden gekommen. Und dennoch, wie viel dankbarer erscheint nicht die Cultivirung dieses ansprechenden, leichteren Musikgenres gegenüber derjenigen der grossen tragischen Oper, der fast ausnahmslos unsere gegenwärtigen Tonsetzer alle Kräfte widmen. Herther nennt unbegreiflicher Weise sein Kind nicht beim rechten Namen. Fast scheint es, als ob unsere Componisten sich scheuten, dem Titel ihrer Werke das Prädicat: komisch hinzuzufügen. Aber wir wussten zum Voraus, dass der Abt von St. Gallen nur einen Stoff heiterer Natur bieten konnte und so gaben wir uns zuversichtlich der angenehmen Aussicht hin, in der neuen Oper einem Werke komischer Muse zu begegnen; und da wir nicht die einzigen Ziele der Musik blos im Erhabenen, Rührenden, Kunstvollen, Tiefen, Erschütternden zu erkennen vermögen, sondern auch dem Anmuthigen und Anmuthenden, dem Erheiternden und froh Anregenden, einem lieblichen, tändelnden Tonspiele seine Rechte gewahrt zu sehen wünschen, so gestehen wir gerne, dass wir mit Spannung und zugleich mit Vergnügen der vorliegenden Veröffentlichung entgegengesehen haben. Es erübrigt uns hier noch zu bemerken, dass wir leider die hier zu besprechende Oper nur aus dem Clavierauszuge kennen, was die erschöpfende Würdigung eines musikalisch-dramatischen Werkes nicht wenig erschwert. Dem Clavierauszuge ist nach einem sehr rühmenswerthen neueren Gebrauch, der selbst den Verlegern älterer Opern gelegentlich neuer Ausgaben derselben nicht genug zur Nachahmung empfohlen werden kann, das vollständige Textbuch vorgedruckt. Der Dichter ist nicht genannt. Die Grundlage des Textes bildet die bekannte Bürger'sche Ballade: Der Abt von St. Gallen. Wo es anging, sind sogar die Worte des Originals beibehalten. Da nun aber eine Ballade allein zu einem Operntexte ausreichendes Material nicht bieten kann, so war es nöthig, den ursprünglichen Stoff auszuschmücken und zu bereichern, was zunächst durch das Hinzufügen zweier Frauengestalten zu den bereits im Gedichte auftretenden Personen und durch das Einflechten einer Liebesintrigue geschah. Wir haben als mitwirkende Personen in der Oper nun zwei Soprane: Hedwig, des Abtes Nichte, und Gudula, dessen Haushälterin, einen Tenor: den Schäfer Hans Bendix, einen Bariton: den Kaiser, und einen Bass: den Abt von St. Gallen. Conrad, ein Anführer der Krieger (Tenor), und ein Herold (Bass) sind unbedeutende Nebenrollen. Die Besetzung der Oper bietet sonach keinerlei besondere Schwierigkeiten dar, und ist sie allenthalben, wo eine Operngesellschaft mit guten Chorkräften vorhanden ist, leicht in Scene zu setzen.

Zunächst würde sich's nun fragen, liegt in der Bürger'schen Dichtung ein glücklicher Stoff zu einer komischen Oper vor? Trotzdem dass darin ein Kaiser auftritt, der einen guten Scherz nachsichtig aufzunehmen und wohl zu würdigen weiss, ein Abt, dessen ganze Erscheinung schon possirlich wirkt, und ein Schäfer, der sich durchweg als ein pfiffiger, geriebener Bursche bewährt, müssen wir doch obige Frage entschieden verneinen. Die Komik des Gedichtes beruht nicht auf einer komischen Handlung, sondern in der klugen und unerwarteten Lösung verfänglicher Fragen. Das ergötzt wohl den Leser, lässt aber den Zuschauer gleichgültig. Das, was der Dichter des Operntextes hinzugethan hat, wirkt auch weiter nicht besonders erheiternd. Bendix liebt des Abtes Nichte und wird von ihr wieder geliebt, das wird gleich in den ersten Scenen klar. Beide suchen die ebenfalls in den Schäfer verliebte Haushälterin zu täuschen, und alle drei treiben wiederum ihr falsches Spiel mit dem Abte. Die ganze Intrigue dürfte sich besser für ein Lustspiel, als für eine Oper eignen. Dort hat List und Verschlagenheit überhaupt freieren Spielraum, hier kann wohl Schalkheit und Humor zur Geltung kommen, aber man erwartet doch zunächst auf Situationen zu treffen, die mehr auf Gemüth und Empfindung wirken und von leidenschaftlicher Erregtheit durchdrungen sind. Was dort erheitert, langweilt hier, ja wird nicht selten widerlich. Bendix bietet durchaus kein musikalisches Interesse. Der pfiffige Bursche täuscht mit raffinirter Schlauheit alle, mit denen er in Berührung kommt, zuletzt sogar den Kaiser, so dass wir an ein wahres ächtes Gefühl bei

Digitized by Google

ihm und an seine treue Liebe zu Hedwig erst im dritten Acte einigen Glauben zu gewinnen vermögen. Schlau, wie ihr Geliebter, erscheint uns auch Hedwig, ein zierliches, gescheidtes, sinnliches Mädchen; einfältig und hässlich zugleich ist der Charakter der Gudula gehalten. Beide bisher nur auf den Umgang mit einem feisten, genusssüchtigen, in fleischlichen Lüsten versunkenen Pfaffen beschränkt, sind dabei Naturen von sehr zweifelhafter Tugend. Sie vermögen durchaus unser Interesse in wünschenswerthem Grade nicht zu erregen. Ebenso lässt uns der Kaiser, eine sonst glänzende und würdige Erscheinung, völlig kalt. Der Abt allein tritt etwas vortheilhafter den andern gegenüber hervor, ist auch zugleich die am besten vom Componisten gezeichnete Figur. Aber hat man sich einmal an der kugelrunden, stets gehänselten Erscheinung ergötzt, so wird auch der Reiz, den sie auszuüben vermag, dahin sein. Günstig für das ganze Stück sind die äusserlichen Ausschmückungen gewählt, zuerst die Scene im Klosterhofe, in der die Landleute ihren Zehnten entrichten; dann der etwas tumultuarische Schluss des ersten Actes; ferner der nächtliche Ueberfall des Klosters durch des Kaisers Soldaten, und zuletzt die mit allem Aufwand von Decorationen, Costümen und Aufzügen ausgestattete Gerichtsscene auf dem Constanzer Marktplatze. Aber dergleichen nützt sich schnell ab und entschädigt selten für den wirklichen Gehalt, den Dichtung und Musik doch haben müssen, wenn sie auf dauernden Werth Anspruch machen wollen.

Aus Vorstehendem ersieht man, dass eine, bei allen Opernbesprechungen sich wiederholende feststehende Klage hier wieder auftaucht: die Klage über einen ungünstigen, ungeeigneten, unpoetischen Text. Eine jede Oper, und so auch die komische, verlangt scharfgezeichnete, der musikalischen Behandlung fähige und würdige Charaktere, aber auch Situationen, die unser Interesse rege erhalten und eine Handlung, die ebensowohl unsere Phantasie angenehm beschäftigt, als unsern Verstand befriedigt.

Wir geben nachstehend eine gedrängte Erzählung der Handlung und überlassen es dem Leser, darnach über den Werth des Textes sich ein eigenes Urtheil zu bilden.

1. Act: Klostergarten. Landleute, unter ihnen Bendix, entrichten dem Abte den Zehnten. Dieser, wohlbeleibt, ein Falstaff in der Mönchskutte, ein frommer Herr, »der die Weiber liebt und zecht und schmaust«, nimmt mit möglichster Würde die zahlreichen Gaben in Empfang, spricht sich jedoch allmälig mehr und mehr in grosse Hitze und Aufregung hinein, dagegen eifernd, »dass die Sitten immer tiefer sinken, bei Predigt und Messe die Kirchenbänke leer stehen und statt Fasten — Schmausen und Zechen! Völlerei — statt Mässigkeit! Statt keuscher Zucht — unsittlich Wesen überhandnehmen«. Aus dem Munde dieses würdigen Herrn klingt allerdings die strenge Predigt etwas sonderbar, doch dauert sie zum Glücke nicht lange, denn die schönen Frauen, die seinen einfachen Haushalt besorgen, flüstern ihm leise zu: »Es dampfen die Schüsseln, Euer Mahl ist bereit!« Diese Worte verscheuchen schnell seinen Unwillen und das Landvolk wird nun in Gnaden von ihm eiligst entlassen.

Bendix, mit Gudula und Hedwig längst Zeichen heimlichen Einverständnisses tauschend, bleibt zurück. »Er muss erst noch sein Liebchen sehen und küssen und sollt's gar sehr den Abt auch verdriessen.« Trotzdem es Zeit zum Essen und nicht zum Fragen ist, weiss er den hochwürdigen Herrn doch so durch Schmeicheleien zu ködern, dass er nachsichtiges Gehör findet. Nun klagt er: »dass sein Gewissen von Zweifeln zerrissen werde, weil er sein Herz einem reizenden Kinde geschenkt habe, das ihn wieder liebe«. »Das ist eben keine sündhafte That, doch wandelst du schon auf schlüpfrigem Pfad«, meint der Abt dazu. Nun bittet Bendix diesen, das Herz der Maid zu prüfen: er wolle sie zu diesem Zwecke ins Kloster bringen. Der Abt, berückt durch die Aussicht, ein hübsches Mädchen in seine Nähe zu bekommen, gestattet jetzt dem glücklichen Schäfer gern längern Aufenthalt in den heiligen Mauern. In Eile werden nun die Vorbereitungen zu dem eben so reichlichen, als leckern Mittagsmahle für den Abt gemacht. Der Tisch wird unter der Laube gedeckt, Bendix erweist sich eifrig den Frauen gefällig zu sein und dem Abte zu dienen, dabei heimlich bald Gudula, bald Hedwig liebkosend. Der Abt sitzt mit Wohlbehagen vor dem wohlbestellten Tische, nun auch die Frauen lüstern neckend, und begehrt endlich zum Vollgenusse einen fröhlichen Gesang. Gudula singt eine leichtfertige Romanze, die der geistliche Herr in seinem Breviere allerdings vergeblich suchen dürfte. Ungeachtet der Text eher aufregend als einschläfernd wirken sollte, entschlummert doch der fromme Mönch bei dem Gesange seiner Vertrauten, und nun setzen die drei Verschworenen ihrerseits zu fröhlichem Mahle in der Laube sich zusammen, in traulichem Flüstern und bei heimlichem Gläserklang die glücklichen Augenblicke nützend. Bendix ergreift verstohlen die Hand Hedwig's und richtet liebeglühende Worte an Gudula. Für diese, die sich verschämt ziert, giebt jene Antwort. So theilen, während Gudula getäuscht wird, Bendix und Hedwig sich die geheimen Gedanken ihrer Herzen offen vor jener mit. Die Liebenden, allzusicher und überglücklich, werden zu laut. Der Abt erwacht stöhnend, sieht verwundert seinen Tisch abgeräumt und hört frohen Gesang und Gläserklingen aus der Laube herüber. Während Gudula, um nach dem sich jetzt schlafend stellenden Abt zu sehen, die Laube verlässt, drängt Bendix: »Geschwind mein Schatz, 'n Kuss mir gieb!« und Hedwig antwortet: »O theurer Freund! Wie hab ich dich so lieb!« — Gudula, getäuscht, kehrt mit der Frage zurück: »Geliebter! Wann soll die Hochzeit sein?« »Wann der Abt, der zum Spott der Welt wider Zucht und Gesetz zurück dich hält, gutwillig das Liebchen ziehen lassen wird.« Gudula weiss Rath, »auf solche Sachen verstehen sich die Frauen. Sie will ihn ärgern spät und früh, verbrennen den Braten, versalzen die Brüh, ihm stören die Mittagsruh und den Schlummer der Nacht, ja ihn so schauderhaft maltraitiren, so ärgern und quälen und cujoniren, bis er endlich ruft in Raserei: Fahr hin zur Hölle und sei frei!« Erschreckt ob solcher Furie rufen Hedwig, Bendix, und der Abt, der sich hinzugeschlichen und gelauscht hat: »Gott steh uns bei!« Der Abt, das falsche Spiel, das man mit ihm getrieben, vollständig durchschauend, tritt, die Bestürzten mit einem Strom von Scheltworten überfluthend, wüthend vor sie. Bendix muss eilends das Kloster verlassen, wenn er nicht den herbeigerufenen Knechten in die Hände fallen will, doch hat er noch Zeit, seinen Racheschwur dem Abte zuzudonnern, dessen Alteration natürlich dadurch nur erhöht und für den Zuschauer nun fast beängstigend wird.

2. Act: Waldgebirge, Ruine. Der Kaiser sitzt sinnend, der untergehenden Sonne nachschauend, und singt eine sentimentale Arie. Er hat sich mit seinem Heere in den Bergen verirrt. Vergebens suchen die ermüdeten Krieger nach einem Pfad, der ins Thal hinabführt. Da erscheint Bendix, zuerst mit trotzigem Muthe eine kecke Weise singend, dann in trübe Klagen um sein verlorenes Glück ausbrechend. Der Kaiser, der ihm lange geduldig zuhört, tritt endlich zu ihm, heisst ihn hochwillkommen, beschenkt ihn reichlich, überredet ihn, seinem Heere den Weg zum

Digitized by Google

Kloster zu zeigen und verspricht ihm volle Genugthuung und Rache am Abte.

Verwandlung. Klostergarten. Nacht. Hedwig giebt ihrer Sehnsucht nach dem Freunde, der es so treu mit ihr meint, Worte, und ihrem Schmerze, dass sie ihn nicht umfangen halten, an seinem Halse nicht hangen, an seiner Brust nicht ruhen, ihn nicht nach Herzenslust küssen kann. Nach diesen erotischen Seufzern folgt ein frommes Gebet zu allen Heiligen, dem fernen Geliebten Schirm, Schild und Hort zu sein. Die kleine Heuchlerin geht langsam ab, und nun, sobald die Bühne frei ist, kommt Bendix vorsichtig über die Mauer geklettert, um dem Kaiser und seinen Soldaten von Innen eine Seitenpforte zu öffnen. Er mahnt die gestrengen Herren an ihr beschworenes Wort, seinen Schatz zu respectiren, und nun geht der Spektakel los. Die Krieger, die frommen Schläfer aus ihrer Ruhe störend, rufen ungestüm nach Wein, die Mönche und Landleute hinter der Scene nach Hülfe. Der Abt stürzt scheltend und mit Spott von den Soldaten empfangen herein. Die Frauen sind glücklich, den fern geglaubten Geliebten wieder zu sehen, während der Abt der Kirche Bann und Fluch über ihn ausspricht. Die Krieger rollen nun ein Weinfass auf die Bühne und sprechen der Lieblingssorte des Abtes mit grösster Ungenirtheit zu, ja sie nöthigen sogar den mit Recht über Spott und Hohn und Profanation klagenden hochwürdigen Herrn mit ihnen dem Weine und den Frauen ein Hoch auszubringen und zerren den sich sträubenden zu einem komischen Tanze heran. Als nun aber endlich auch noch das Wohl des Kaisers, des von den Mönchen tödtlich gehassten Feindes, getrunken werden soll, da vermag der Abt seine Wuth nicht mehr zu unterdrücken. »Er schleudert den vollen Becher zu Boden.« Nicht auf sein Wohl, nur auf sein Verderben will er trinken. Da tritt der Kaiser mit Würde vor; vergebens wirft sich ihm nun, Verzeihung erflehend, der feiste Mönch zu Füssen, umsonst flehen alle Insassen des Klosters um Gnade. Der Kaiser will strenges Gericht halten: »Nicht dem Kaiser allein brachst du Treue und Pflicht, selbst des Ordens Regeln befolgtest du nicht. Was soll in des Klosters geheiligtem Bann eine Köchin, eine Nichte? Verwegner sag an! Drum solltest du hängen am nächsten Baum, doch fürcht ich, die Aeste halten dich kaum.« Und nun folgt die bekannte aus drei schweren Fragen bestehende Preisaufgabe, nebst der Drohung, im Falle eine genügende Lösung nicht erfolgen würde, mit den Worten des Bürger'schen Gedichtes. Der Kaiser fordert dann die Landleute auf mit ihm zu ziehen, um die Burgen verschiedener Raubritter zu stürzen, und unter einem begeisterten Chore schliesst der Act.

3. Act: Vor dem Thore von Constanz in der Nähe eines Wirthshauses. Bendix, als Landsknecht gekleidet, und Hedwig feiern ihr Wiedersehen. Darauf tritt der abgemagerte Abt, beständig über den drei noch ungelösten Fragen grübelnd, auf. Gudula eilt herbei, des Kaisers Einzug und das bevorstehende Gericht verkündend. Auch sie überhäuft jetzt den Armen mit Hohn, ihr Mund strömt von bittern Worten über, sie hat erkannt, dass Bendix sie betrogen hat und möchte sich nun an der ganzen Männerwelt rächen. Ein Herold erscheint mit lautem Rufe, den Abt vor des Kaisers Thron entbietend. Gudula, die diesen schadenfroh herbeizerren will, bleibt aber wie versteinert stehen, als aus dem Wirthshause Bendix als Abt verkleidet heraustritt und mit frohem Muthe dem Herold folgt. Sobald sie abgegangen sind, bekleidet Hedwig den Abt mit des Bendix Wams und Hut und umgürtet ihn mit dessen Schwert. Der gebeugte geistliche Würdenträger lässt alles geduldig mit sich machen.

Verwandlung. Marktplatz in Constanz. Rechts im Vordergrunde des Kaisers Thron. Festzug unter feierlichen Chören des zahlreich versammelten Volkes. Der Herold bringt den Pseudoabt vor den Kaiser. Allgemeiner Chor: »Ach seht, dort schleicht der Abt einher! Wie mager und matt! Wie lebenssatt! Der sonst so stattliche Herr! Verschwunden das Bäuchlein und bleich das Gesicht. Das Denken und Rathen bekam ihm nicht.« Nun verläuft die Gerichtsscene ganz mit den Worten des Originalgedichts. Bendix wirft bei der dritten Frage die Verkleidung von sich, der wirkliche Abt sinkt entsetzt in die Kniee. Der Kaiser verurtheilt ihn zu ew'ger Schande Fluch und ernennt den Schäfer zum Abt. Der nähme die fette Pfründe wohl gerne an, aber Hedwig drängt den Widerstrebenden abzulehnen, denn er kann ja nicht lesen, nicht rechnen, nicht schreiben und könnte ja, würde er Abt, sein Liebchen nicht freien. Der Kaiser kann den von allen Seiten auf ihn einstürmenden Bitten um Gnade nicht widerstehen. Er verzeiht, Alle schliessen Frieden, Bendix und Hedwig kriegen sich, der Abt lädt sein altes Hauskreuz aufs Neue auf sich und die Oper schliesst mit Jubelgesängen.

(Fortsetzung folgt.)

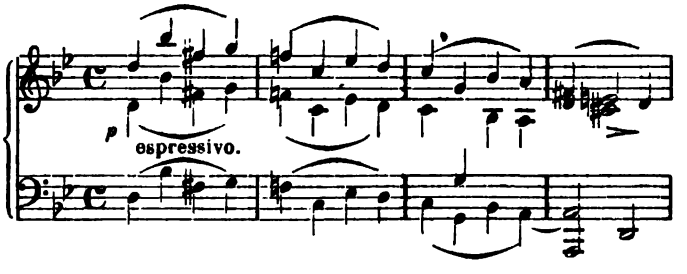
Kammermusik.

Joh. Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Op. 25. Bonn, Simrock. Preis 16 Frcs.

*H. D.**) Während das fast zugleich mit obigem Werke erschienene A dur-Quartett von Brahms schon in Nr. 37 des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift seine Besprechung gefunden hat, haben mancherlei Umstände die Anzeige des andern verzögert. Da indessen, soviel zu erkennen ist, die neueren Werke Brahms' noch keineswegs die Kenntniss und Verbreitung gefunden haben, die sie unserer Meinung nach verdienen, so möchte auch jetzt die Beurtheilung jenes Werkes noch keineswegs zu spät kommen.

Dass wir in demselben wiederum ein Erzeugniss selbständiger und ungewöhnlicher Erfindungskraft erhalten, welche in strengster Schule gezeitigt und durch Anschluss an die besten Vorbilder gekräftigt ist, bedarf kaum vorläufiger Versicherung. Wir gehen sogleich an die Betrachtung des Einzelnen und versparen uns etwaige allgemeine Folgerungen bis zum Schlusse.

Das Hauptthema des ersten Satzes (G-moll *Allegro* 4/4) ist in diesen vier Takten enthalten:



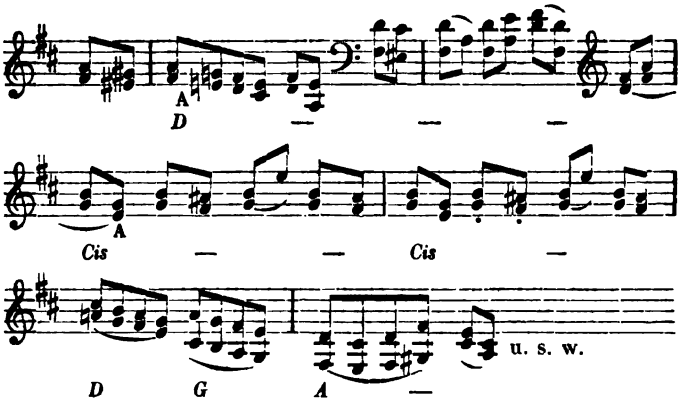
Nach dem Abschlusse auf D-moll nimmt das Violoncell in dieser Tonart die beiden ersten Takte des Themas auf, die Bratsche wiederholt das zweite Motiv desselben in B-dur (1 Takt), die Violine bringt G-moll wieder und schliesst darin. Man wird die Eigenthümlichkeit dieses Anfangs nicht

*) Wir lassen gerne einem unserer Hauptmitarbeiter das Wort, um ohne redactionelle Eingriffe seine Ansichten über Brahms' Schaffen im Allgemeinen und Besondern auszusprechen; bemerken jedoch, dass wir vorläufig nicht überall aus vollem Herzen beizustimmen vermögen. D. Red.

Digitized by Google

verkennen. Ein in sich völlig abgeschlossenes Thema von nur 4 Takten, welches innerhalb derselben durch die Paralleltonart hindurchgeht und zur Dominantentonart gelangt; in diesem Thema drei Motive, deren jedes später eine selbständige Behandlung findet; die ersten 10 Takte aus vier rhythmischen Abschnitten von 4, 2, 1 und 3 Takten bestehend. Wir haben selten eine ähnliche Knappheit, wir möchten sagen eine solche Concentration thematischen und harmonischen Gehaltes in neueren Werken gefunden, die fast an Herbigkeit grenzt, aber hier wohl als beabsichtigter und glücklicher Ausdruck einer bestimmten Stimmung erscheint. Der Componist setzt die Bezeichnung *espressivo* zum Thema; auf uns macht die ganze Periode den Eindruck verschlossenen Eigensinns, welcher sich wie gezwungen einmal äussert, um sofort wieder in Schweigen zurückzuversinken. Einen nicht gleich verständlichen inneren Grund muss nun auch der Fortgang haben. Das Clavier bringt ein sehr zartes Thema in B-dur zu syncopirter Bewegung des Violoncells und mit imitirenden Figuren der beiden andern Instrumente; dasselbe führt mit gesteigerter Bewegung und durch mancherlei Modulation zu einem Schlusse auf der Dominante; nun setzt mit neuem Aufschwunge auf *f* das erste Motiv ein, leise folgt ein Nachklang mit *ges* als Grundton, scheinbar wird nach F-moll modulirt, dann aber plötzlich mit kräftigem Rückgange nach G-moll, worin nun das Thema mit aller Kraft wiederkommt. Jener Zwischensatz in *B* ist an sich hübsch gedacht und fein bearbeitet; doch wird es beklagt werden dürfen, dass durch denselben eine breite Ausführung des Hauptthemas, wodurch sich dasselbe recht einprägen müsste, zu früh unterbrochen und ihm etwas ganz Verschiedenes gegenübergestellt wird, welches doch später nicht gestaltend auftritt. Für den Hörer wird der Eingang des Werkes dadurch einen etwas schwankenden, haltlosen Charakter gewinnen.

Das Thema wird nun von den Instrumenten mit grösster Kraft ausgeführt, vom Clavier mit einer kurzen, abgebrochenen Sechszehntelfigur und Accordschlägen begleitet; es schliesst sich eine Fortsetzung daran, die selbst in Sechszehntelbewegung übergeht, und dann führen Clavier und Instrumente eine kurze Imitation mit jener begleitenden Sechszehntelfigur durch, welche nach mannigfaltiger Modulation auf *A* als Dominante zu D-moll schliesst. Es folgt eine in harmonischer Beziehung interessante, an neuen und schönen Wendungen reiche Stelle. Die Instrumente wollen mit dem Hauptthema nach G-moll zurück, das Clavier antwortet mit klagenden Accorden und modulirt nach *C*, die Instrumente bringen das Thema in *F*, und erst nach dem dritten Ansatze bekommt das Clavier Raum zu einer aufsteigenden klagenden Figur, die nach D-moll führt. Wie durch das Hauptthema jenes Fortdrängen der Clavierfiguren gleichsam aufgehalten, gefesselt erscheint, wird hier ganz fühlbar. — Nun bringt das Violoncell ein zweites Thema in D-moll, welches von den anderen Instrumenten aufgenommen und weitergeführt wird; es zeigt den Ausdruck klagenden Drängens. Dasselbe wird dann vom Clavier wiederholt, während die Instrumente eine sehr volle und reiche harmonische Begleitung übernehmen, die bei der meist hohen Lage der Figuren, wie wir fürchten, die Melodie durch starken und scharfen Klang leicht bedecken mag. Wir machen hier zuerst eine Bemerkung, welche von der angeführten Beurtheilung des früheren Quartetts abweicht, und welche sich auf die Behandlung der Instrumente bezieht. Dieselben sind an dieser Stelle, wo sie die Melodie nur verzieren sollen, zu wenig als Einheit behandelt, jedes übernimmt eine selbständige Partie; die Violine hat Triolen, das Violoncell Achtel, die Bratsche eine Kette von Doppelgriffen in zum Theil recht unbequemer Lage. Man merkt an der Behandlung hier und anderswo den Clavierspieler, der die Leistungsfähigkeit der einzelnen Instrumente zwar theoretisch kennt, aber beim Schreiben nicht immer die volle klare Vorstellung vom Klange derselben hat, und dabei leicht geneigt ist, claviermässige Figuren auf dieselben zu übertragen. — Mit dem Schlussmotive jenes Themas wird nun in interessanter Modulation weitergearbeitet, bei starker Steigerung scheint ein Abschluss in D-moll vorbereitet zu werden, aber unerwartet führt uns ein kräftig bewegter Rückgang von der Dominante nach D-dur. In dieser Tonart setzt nun ein neues freudig aufstrebendes Thema (von Violine und Bratsche *unisono* gespielt) ein, dem das Motiv des obigen zweiten Themas zu Grunde liegt, und welches in einem harmonisch schönen Gegensatze durch G-dur zur Dominante führt; bei dem Wiederholungsversuche des Claviers tönt bald das trübe *f* wieder hinein, doch behält D-dur den Sieg und gelangt nach mächtigen und vollen Gängen zum Abschlusse. Aber es will sich noch nicht beruhigen; froh bewegt schwingt sich eine neue Melodie aufwärts



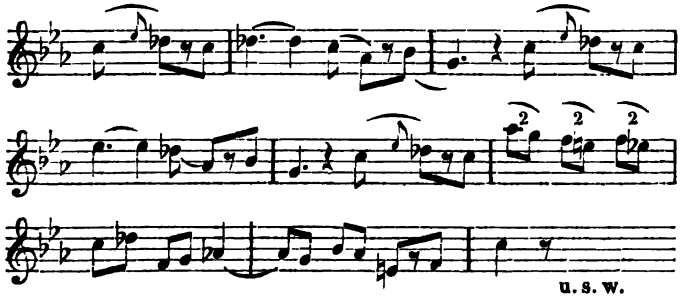
und an deren Wiederholung schliesst sich dann noch eine längere schön gearbeitete Schlusspartie voll Wärme und tiefen Ausdrucks. Nach dem Schlusse deutet das Clavier das Anfangsthema an, worauf abgebrochene harmonische Figuren der Instrumente antworten, und dieser Wechsel wird eine Zeit lang in sehr reizender Modulation durchgeführt; dann folgt endlich ein voller breiter Schluss, aus dem sich bei allmäliger Abnahme der Stärke und dem Eintreten dunklerer Harmonien das G-moll und die Rückkehr zum Anfange wieder entwickelt. — Blicken wir auf diesen ersten Theil zurück, so finden wir eine grosse Mannigfaltigkeit neuer und origineller Motive, wir finden überraschende Feinheiten und Schönheiten in harmonischen Wendungen und Contrasten, und in grossen Partien desselben warmen lebensvollen Fluss und schöne durch allmälige Steigerung des Ausdrucks hervorgebrachte Wirkung; wir glauben aber ein Uebermaass des Stoffes (man erinnere sich, dass vier, vielleicht sogar fünf selbständige Themen auftreten) und eine daraus hervorgehende Unklarheit als einen für die Gesammtwirkung weniger günstigen Umstand bezeichnen zu dürfen, und müssen es namentlich beklagen, dass für die deutliche und sichere Einprägung des ersten Themas, wodurch dasselbe den Mittelpunkt des Satzes bildete, zu wenig geschehen ist.

Ohne Wiederholung beginnt der zweite Theil mit dem Hauptthema in unveränderter Form bis zum zehnten Takte, worauf das zarte Gegenthema in C-moll einsetzt; dies geht bald in eine unruhige Sechszehntelbewegung über, und dann folgt die eigentliche Durchführungspartie, welche

Digitized by Google

wesentlich auf das erste Hauptmotiv gebaut ist und wahre Meisterzüge in thematischer und harmonischer Arbeit enthält; namentlich wirkt es überraschend, wenn von den vier Takten des Themas jeder einzeln von den Instrumenten wechselweise zweimal zu immer veränderter Harmonie gebracht wird; auch die Engführung mit dem Hauptmotiv, bei welcher sich die Instrumente zu drei Stimmen gruppiren und jede ein Viertel nach der vorhergehenden einsetzt, ist von grosser Wirkung. Nach allmäliger Abschwächung der Bewegung und der Stärke folgt ein Abschluss auf *D* als Dominante, und dann kommt das uns bekannte Gegenthema, diesmal in *G*, aus welchem sich mit einigen Modificationen der Modulation der kräftige Wiedereinsatz des Hauptthemas, wie ihn auch der erste Theil schon gebracht hatte, entwickelt. Eigenthümlich ist hier in formeller Beziehung, dass wir keinen vollständigen Wiederanfang hören, sondern gleich wieder mitten hinein geführt werden. Abweichend ist nun ferner, dass gleich nach der dem Thema folgenden Sechszehntelbewegung jenes kräftig aufstrebende Thema, mit welchem im ersten Theile das D-dur eintrat, in *Es* auftritt, aber am Schlusse mit gleichen Wendungen wie oben nach G-moll überführt. Das letzte, schöne Thema, das oben abgedruckt wurde, erscheint jetzt in G-moll in ganz veränderter Klangwirkung, zuerst von den Instrumenten allein gespielt, dann vom Clavier in Triolen aufgelöst. Die ganze Schlusspartie entspricht dem ersten Theile; doch wird der Schluss hier natürlich viel weiter ausgedehnt, in dumpfer Steigerung erscheint das Thema im Bass, noch ein Höhepunkt auf der Umkehrung des kleinen Septimenaccords, dann Abschwächung, und endlich grollende Schlussfiguren mit imitirender Bewegung in herben Harmonien.

Fanden wir den ganzen ersten Satz der Erfindung und Detailarbeit nach interessant und zum Theil bedeutend und wirksam, und erkannten wir, dass die Wirkung nur durch Maasshaltung und vielleicht durch günstigere Instrumentation wohl noch hätte erhöht werden können, so verstummt jegliche Ausstellung gegenüber dem nun folgenden Intermezzo (*Allegro ma non troppo* C-moll ⅜), dem vorzüglichsten Stücke des Werkes, und in jeder Beziehung einem wahren Juwel melodischen Reizes und anmuthigen Ausdrucks unter den Compositionen unserer Zeit. Eine weiche, anmuthig träumende Melodie, zuerst nur von den Streichinstrumenten gespielt, beginnt und wird mit überraschenden enharmonischen Verwechslungen ausgesponnen bis zur Dominante; dann nach kurzer Uebergangsfigur vom Clavier wiederholt. Ein zweites Thema in der Unterdominante ist von wehmüthig-klagendem Ausdruck, es prägt sich mit seinem wunderbaren melodischen Reize und seiner schönen harmonischen Behandlung tief ins Gemüth.



Dieses erscheint dann nach längerer Verarbeitung der Motive des Hauptthemas in C-moll und geht nach C-dur über; in dieser Tonart schliesst das Stück nach längerer Schlusspartie, worin der Wechsel der Dur- und Molltonart dem Ausdrucke des Ganzen etwas Verschleiertes, Trübes, Ahnungsvolles giebt. Ganz von romantischem Zauber angeweht ist das nun folgende Trio (As-dur); es ist der Beschreibung unmöglich, eine Vorstellung von dem süss sich wiegenden, durch das *tempo rubato* besonders reizenden Thema zu geben, welches von einer contrapunktischen Triolenfigur begleitet in verschiedenen Tonarten, die oft schön enharmonisch vermittelt werden, nacheinander auftritt. Eine zweite Melodie überrascht fast noch mehr durch den lieblichen anmuthigen Ausdruck, der durch die harmonische Behandlung noch gehoben wird. Sehr hübsch ist auch die Art, wie nach der Wiederholung des Intermezzos das Thema des Trios in C-dur wiedergebracht wird und den Abschluss in der Durtonart vollendet und gleichsam krönt. Wir sind überzeugt, dass niemand, der Ohr und Herz für das Schöne hat, von diesem Stücke ohne wahre Erfreuung scheiden wird.

Der dritte Satz ist ein *Andante con moto* (Es-dur ⁹/₄). Die langsamen Sätze waren Brahms in vielen Werken seiner letzten Periode weniger gelungen, namentlich stehen die Adagios der beiden Serenaden der Erfindung nach gewiss unter den übrigen Bestandtheilen. Unser Quartett lässt auch hier einen Aufschwung erkennen; die Themen sind von gleicher Bedeutung und Wirkung, vielleicht nicht von derselben Originalität, wie in den früheren Sätzen, und in der Durcharbeitung, namentlich wieder der harmonischen, zeigt sich allenthalben bis zur Meisterschaft durchgedrungene Sicherheit. Kleine Bedenken liessen sich gegen die Gestaltung, die Anordnung und Verbindung der einzelnen Abschnitte hin und wieder äussern, und auch dieser Satz scheint uns etwas unter einem Uebermaasse des Stoffs zu leiden; gerade in den Adagiosätzen vermisst man die Einheit der Stimmung am unliebsten. Die Hauptmelodie des Stücks hat einen sanft getragenen innigen Charakter, sie ist ganz im Geiste modernen Stils erfunden und hat sogar Mendelssohn'sche Anklänge; dass sie schon zu Anfang in vollem Glanze der Instrumentation auftritt, begriffen wir nicht, es liegt nicht im Wesen derselben. Der mittleren, sehr ausgedehnten Partie des Stücks liegt ein freudig-festliches marschartiges Thema zu Grunde, welches besonders in seinen Schlusswendungen einen rührend eindringlichen Ton anschlägt. Auch das Uebergangsmotiv vom ersten zum zweiten Abschnitte ist schön und interessant behandelt; nur hatten wir formelle Bedenken dabei, dass dasselbe auch zwischen dem ersten und zweiten Auftreten des Hauptthemas schon eingeschoben wird; eine ähnliche Bemerkung dürfte man bei der Rückkehr von dem Mittelstücke zum Hauptthema machen. Von berauschender Schönheit ist dann wieder die Schlusspartie, in welcher eine aus dem Motiv des erwähnten ersten Uebergangsthemas gebildete Melodie in den Streichinstrumenten zu Triolenbewegung des Claviers aufsteigt und wieder sinkt, während der Bass den Grundton festhält; die ganze Schwelgerei moderner Romantik liegt in diesen wenigen Takten. Auch der sanft einschlummernde Schluss ist schön und wirkungsvoll. Wir können übrigens diesen Satz nicht verlassen, ohne hervorzuheben, dass die an der Behandlung der Instrumente gemachten Ausstellungen gerade hier am meisten Platz greifen; und wenn uns früher eine claviermässige Behandlung der Instrumente auffiel, so finden wir in den beiden letzten Sätzen vielfach ein völliges Hinausgehen über die Grenzen des Kammerstils und eine Annäherung zu orchestraler Behandlung. Die Instrumente sind durchweg (Ausnahmen kommen natürlich vor) weder ein selbständiges Ganzes dem Clavier gegenüber, noch auch Individuen, sondern meistens nur Füllstimmen; und

Digitized by Google

indem oft jedes einzelne seine besondere Art der Begleitung und Verzierung durchführt und das thut, was im Orchester ganze Gruppen von Instrumenten thun würden, kommt dieser orchestrale Charakter zum Vorschein, der ferner auch in der häufigen Verdoppelung der Melodie durch Clavier und ein Streichinstrument oder durch zwei im *unisono* gehende Instrumente hervortritt. Orchestermässig ist es auch, wenn in den Themen des Andantes und des letzten Satzes alle Instrumente zusammen gleich zu Anfang auftreten und die Melodie theilweise nur verstärken; dadurch ist auch die Steigerung von vorne herein ausgeschlossen; desgleichen, wenn durch die Behandlung die Klangfarbe anderer Instrumente nachgeahmt werden soll, wie in der Mittelpartie des Andante. Namentlich fällt uns die Anwendung der Bratsche auf; indem sie vielfach nur, zur Füllung der Harmonie, mit zum Theil sehr unbequemen Doppelgriffen beschäftigt ist und anderswo Figuren in hoher Lage, ihrem Charakter zuwider, auszuführen hat, wüssten wir kaum eine Stelle anzuführen, wo dieses Instrument zu einer mehr selbständigen und seiner eigenthümlichen Klangfarbe entsprechenden Verwendung käme.

Von diesen Bemerkungen abgesehen, ist nun auch der letzte Satz (*Rondo alla zingarese*, *Presto* G-moll $^2/_4$) ein Stück voll wahrer Genialität der Erfindung, von sprudelnder Lebendigkeit und treffender Charakteristik; in dem wilden fremdartigen Thema, dem weit fortgeführten dreitaktigen Rhythmus und den folgenden Passagen und Gegenmotiven ist das unstäte, ruhelose Treiben jenes Volkes, wie es uns auch andere Weisen kennen gelehrt haben, lebhaft veranschaulicht. Ein erster Zwischensatz in B-dur, wo zuerst ein anderer Rhythmus auftritt und in welchem rasch hinrollende Clavierfiguren von *pizzicati* der Instrumente begleitet werden, ist von eigenthümlicher sinnlich betäubender Klangwirkung; man möchte durch Triangel und Tambourin etc. den Eindruck womöglich noch verstärken. Einen unerwartet kräftigen Aufschwung nimmt ein zweiter Zwischensatz in G-dur, in dessen Thema namentlich die nachschlagenden Sechszehntel der Streichinstrumente charakteristisch sind; in einem an diesen sich anschliessenden Stücke wird zum ersten Male ein etwas ruhigerer Ton angeschlagen und eine Art von Cantilene gewinnt eine Zeit lang Raum. Bald aber folgen wieder der Reihe nach mehrere der früher dagewesenen Themata, und nach einer raschen harmonisch sehr dunkel gefärbten Cadenz werden in verschiedenen Absätzen einige der vorgekommenen Motive theils polyphon verarbeitet, theils mit anderer harmonischer Behandlung eingeführt oder mit einander verbunden, bis sich aus der Sechszehntelbewegung des ersten Zwischensatzes in starkem *crescendo* das Anfangsthema wieder entwickelt. Diese Zwischenpartie, so fein sie gearbeitet ist, scheint uns doch zu vielerlei zu enthalten und man verliert den Gesammtcharakter des Stückes etwas aus den Augen. Der Schluss entschädigt für diesen Umstand nicht völlig, er scheint uns zu kurz und abgerissen; dem Hauptthema folgt wie zu Anfang ein Gegenthema in B-dur, nach welchem aber nicht erst das erste nochmals wiederkehrt, sondern sofort durch eine sich anschliessende kräftige Achtelbewegung zum Abschlusse geeilt wird. Da man das Hauptthema in den vorherigen Abschnitten ein wenig aus dem Gedächtnisse verloren hatte, so wäre gerade hier noch einmal eine breitere Behandlung desselben wünschenswerth gewesen. — Indem wir so wider unseren Willen mit einem Tadel zu schliessen scheinen, möchten wir doch den Leser dabei nachdrücklich erinnern, dass er in unserer Besprechung die Ausstellungen im Einzelnen von der Beurtheilung des Ganzen trenne. Die Eigenschaften, die wir schon bei früherer Gelegenheit an Brahms hervorhoben und die von allen Urtheilsfähigen anerkannt werden, haben wir hier sammt und sonders wiedergefunden; es sind die, welche den wahren Künstler bezeichnen: eine ächte Productivität, eine sprudelnde Fülle schöner, interessanter, origineller Melodien von zuweilen höchst charakteristischem Ausdrucke; grosses Geschick in der Behandlung und Gestaltung derselben, so dass sie an ihrer Stelle die rechte Wirkung thun; jeder kleine Abschnitt, jede Periode durchhaucht von innerer Wärme und wahrem Ausdrucke, Freiheit von aller Phrase; dabei das formelle Geschick im Grossen wie im Kleinen, namentlich eine Meisterschaft der Modulation, wie sie nur das eingehendste Studium zu verleihen im Stande ist. Auch vermisst man nicht sorgsames Abwägen in der Gestaltung der Sätze und in Auswahl und Verbindung der Themata; aber hier wäre der Punkt, wo noch eine Steigerung möglich wäre; und eine noch strengere Prüfung der eigenen Intention und kritische Sichtung des dem Componisten leicht und fliessend zuströmenden Stoffes wird seinen Takt hinsichtlich des Zuviel und Zuwenig befestigen und seinen Werken durch Maass und noch grössere Objectivität auch eine grössere Wirkung sichern. Und wenn vor Zeiten Lessing dem Kritiker vorschrieb, sich auch gegen den Meister »mit Zweifel bewundernd, mit Bewunderung zweifelnd zu verhalten«, so wird man in unseren Ausstellungen keinen Zweifel an der Meisterschaft des Componisten erblicken, dem wir in der That unter den Lebenden keinen an die Seite zu setzen wissen.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* In der dritten Abendunterhaltung für Kammermusik (6. März) hörten wir zum Beginn ein äusserst naives und liebenswürdiges Streichquartett von Haydn (D-dur, mit durchlaufender Passage der 1. Violine im Finale), zum Schluss ein ebenso herziges Stück aus dem vorigen Jahrhundert: Divertimento für Streichquartett, Contrabass und zwei Hörner in D-dur von Mozart (»zum ersten Male« sagte das Programm; für uns war es von Wien aus eine ziemlich alte und oft erneuerte Bekanntschaft), und zwischen beiden ein neues Clavier-Quintett in A-dur von unserem überaus fleissigen Reinecke. Haben wir es immer für gefährlich erachtet, wenn eine Novität aus unserer Zeit unmittelbar neben die lachenden, sinnlich derben und doch auch zugleich von sittlichem Ernst erfüllten Gebilde der alten Wiener Meister gestellt wird, so schien dies für das obige neue Werk besonders bedenklich. Es wurde von verschiedenen Seiten ziemlich verschieden beurtheilt und machte keineswegs jenen allgemein durchgreifenden Eindruck, welchen wir einem neuen Werke Reinecke's jederzeit wünschen. Der erste Satz besteht aus einer etwas sonderbar klingenden Einleitung und einem frischen Allegro, der zweite Satz ist ein langsamer (beide schienen uns die besten des Ganzen), dann folgt eine Siciliana, die, wir wurden nicht recht klar wie und wo, mit dem Finale zusammenhängt. Hätten wir das neue Werk früher gekannt und wären des Componisten Rathgeber gewesen, so würden wir ihm gerathen haben, es noch einige Zeit liegen zu lassen, bis der objective Standpunkt gewonnen war, der den Einblick in die vielleicht zu beseitigenden Mängel gestattet. Da das Werk noch Manuscript ist, so können wir unsern wohlgemeinten Rath noch jetzt abgeben. — Die Mitwirkenden in dieser Abendunterhaltung waren noch die Herren David und Röntgen (Violine), Hermann (Viola), Lübeck (Violoncell), Backhaus (Contrabass), Gumpert und Lindner (Horn). Die Ausführung, namentlich der ersten und letzten Nummer,

Digitized by Google

war eine vorzügliche und wusste namentlich Herr David seine vielfach dominirenden Partien höchst wirksam zu gestalten.

— Das 18. Abonnementconcert (9. März) brachte Schumann's seit etwa 5 Jahren hier nicht öffentlich aufgeführtes Werk »Das Paradies und die Peri«. Die Seltenheit seines Vorkommens und der Umstand, dass wir zum ersten Male Gelegenheit finden in diesen Blättern darüber zu sprechen, gestatten uns wohl ausnahmsweise ein längeres Verweilen bei dieser Composition. Die Debatte über dieselbe ist kaum noch als geschlossen, die Stimmen sind kaum noch als einig zu betrachten. Beweis dafür erstens die nicht geringe Zahl selbst grösserer deutschen Städte, wo sie noch nicht ein einziges Mal zur Aufführung gekommen ist (wie z. B. München, Frankfurt a. M.), zweitens die ziemlich verschieden lautenden, oft sogar im Ganzen ungünstigen Urtheile darüber (wie z. B. erst kürzlich in Dresdner Blättern nach der Aufführung daselbst). Die allgemeinste Bekanntschaft damit scheint uns aber ebenso wichtig zur Beurtheilung Schumann's und als Gegenstand des Genusses, wie das richtigste Urtheil geboten in Betreff aller Consequenzen, welche die moderne Kunst daraus zu ziehen sich nicht hat entgehen lassen. Für uns ist in diesem Werke durchaus der überreiche poetisch-musikalische Gehalt von den bedenklichen Seiten der Formgestaltung zu scheiden. Ueber den Werth oder relativen Unwerth der zu Grunde liegenden Dichtung wollen wir nicht viel Worte verlieren. Es fragt sich für uns zumeist ob Das, was der Musiker daraus gemacht hat, als musikalisches Kunstwerk von hohem Werth sei oder nicht, und indem wir diese Frage zu beantworten suchen, werden wir eben auf obige Unterscheidung geführt. Ueberreich an melodischer Erfindung müssen wir ein Werk nennen, wo beinahe jeder textliche Absatz seinen vollkommen melodischen, wo fast jedes Wort durch harmonische und Klangelemente seinen besonderen poetischen Ausdruck erhält. Zum Verständniss dieses enormen musikalischen Reichthums gehört Auffassungsfähigkeit, inniges Verständniss der Mittel poetischer Tonsprache, endlich genauere Kenntniss des Werks, welche gestattet, der Fülle melodischer und harmonischer Details die beständige Aufmerksamkeit unermüdlich zuzuwenden. Strengen und trockenen Naturen wird diese Thätigkeit schon erschwert durch die etwas überzarte Natur des Gegenstandes, der eine beinahe Jean Paul'sche Empfindsamkeit voraussetzt. Und Solchen ist auch nicht zu helfen. Wer Mährchen und ihren bezaubernden Duft nicht liebt, wird auch in »Paradies und Peri« trotz allen Reizen der Musik sich nie zu Hause finden. Das Verdienst Schumann's liegt eben darin, den ihm vorgelegten Stoff durch einen erstaunlichen Reichthum von unmittelbar durch Inspiration empfangenen melodischen Formen bis ins kleinste Detail in Musik übersetzt zu haben. Ein Anderes ist es um die Frage der Formgestaltung, und in diesem Punkte ist nicht zu leugnen, dass Schumann sich hier mit der ganzen krankhaften Richtung unserer Zeit in Zusammenhang befindet, welche darin besteht, die Musik in dem heutzutage von mancher Seite beliebten Sinne »dramatisch« zu machen, das heisst sie einem stets fortlaufenden nirgend aufhaltenden und das Einzelne nur in ganz grossen Abschnitten zum Abschluss bringenden Vorgang (gleichviel ob derselbe vor den Augen oder blos vor dem inneren Sinne vorgeht) anzupassen. Diese Richtung offenbart sich in gleicher Weise auf dem Gebiet der Oper, im modernen Oratorium, und in der »Programmmusik«. Solche Gemeinsamkeit des modernen Strebens ist jedenfalls bemerkenswerth; sie führt aber in vollkommenster Consequenz zur Auflösung der musikalischen Kunst. Schumann's Werk stellt sich allerdings nach dieser Richtung noch nicht so weit vorgeschritten dar, dass schon in ihm der obige Process vollzogen erschiene. Es enthält noch viele Partien, welche für sich ziemlich vollständig ausgebildet und abgeschlossen sind; nur die Verbindung der einzelnen Glieder ist auf phantastische Weise hergestellt, und die Eigenschaft des Vorwurfs als Mährchen rechtfertigt dies sogar, indem diese Dichtungsart gerade die festen für den Verstand abschliessenden Gebilde vermeidet, und Alles in den goldnen aber undurchsichtigen Nebelschleier traumhafter Phantasie zu kleiden liebt. Wir sprechen nur von den Consequenzen, die man von dem, was hier erträglich und aus dem Gegenstande zu rechtfertigen ist, auf Anderes auszudehnen versucht, wo sie nicht mehr als logisch richtig erscheinen. Ferner ist noch in Betreff der Formgestaltung ohne Weiteres zuzugeben, dass Schumann das natürliche Bedürfniss der Abwechselung und Steigerung, das sich bei jedem Musikwerke geltend macht, nicht genügend berücksichtigt hat. Das Werk enthält zu viele langsame Partien in unmittelbarer Aufeinanderfolge, und im dritten Theil, wo der Auffassungsfähigkeit durch immer frische Mittel Ausdauer und Kraft zugeführt werden sollten, ist diese Steigerung nicht vorhanden. Er besonders ist es, der dem Totaleindruck schadet, weshalb wir Kürzungen und Auslassungen hier nicht nur für erlaubt, sondern fast für geboten erachten.

Soviel glaubten wir hier in Kürze bemerken zu müssen, um möglichen Missverständnissen über unsere Stellung zu dem Werke und den darin enthaltenen Richtungen vorzubeugen. Ins Detail einzugehen erlaubt der Raum nicht und wir wenden uns jetzt zur diesmaligen Ausführung. Dieselbe war, um gleich die Hauptsache zu berühren, in jenen Punkten am sorgfältigsten vorbereitet, die nicht das Orchester betreffen. Mit den Chören hatte sich Herr Reinecke offenbar viel Mühe gegeben; sie schienen ihrer Sache hinlänglich sicher, und es fehlte auch nicht an den nöthigen Nüancen. Ein schwieriger Punkt bei diesem Werke ist die Besetzung der Solopartien. Die Hauptpartie ist die Peri. Dieselbe war Fräulein M. Alvsleben aus Dresden übertragen. Diese Sängerin hat, wie die Leser unserer Berichte wissen, viele höchst schätzenswerthe Eigenschaften: eine schöne umfangreiche Stimme, richtige Methode, reine Intonation, bedeutende Kehlfertigkeit, unfehlbare Sicherheit und Zuverlässigkeit im Ensemble. Aber Eines vermissten wir schon in früheren Concertvorträgen und diesmal am schmerzlichsten: Wärme, Poesie, Leidenschaft. Eine Peri aber ohne diese Eigenschaft, und würde sie noch so kunstreich gesungen, kann nicht vollkommen befriedigen. — Die zweite Partie ist das Tenor-Solo. An der Hand dieser Solostimme werden wir in die Folge der Begebenheiten eingeführt, die, an sich poetischer Art, auch in poetischem Gewande dem Hörer vermittelt werden, sei es um ihn weich zu stimmen, oder ihn mit glänzenden hellen Bildern zu beschäftigen. Diese Partie sang Herr Musikdirector John aus Halle in durchaus verdienstlicher Weise. Gute Gesangsmethode, deutliche Aussprache, Verständniss der Aufgabe sind durchaus nachzurühmen. Nur schien seine Stimme nicht überall von hinlänglich schönem Klang und ausreichender Kraft. Diese letzteren Eigenschaften, verbunden mit den vorhergenannten, wären in Leipzig selbst zu finden gewesen; wir wissen nicht, warum die Persönlichkeit, auf welche wir hier anspielen, der Gewandhaus-Direction nicht zur Verfügung steht. — Fräul. Scheuerlein (Mezzo-Sopran), Frau Pögner (Alt), Herr Richter (Bariton, zweiter Jüngling mit Abänderung der eigentlichen Tenorlage) und Herr Hertzsch (Bass) entledigten sich ihrer Aufgabe verhältnissmässig am befriedigendsten. — Am wenigsten von Allem konnte uns diesmal die Orchesterleistung genügen. Ein Werk wie dieses, das überdies seit einer Reihe von Jahren dem Gedächtniss der Spieler entfremdet ist, hätte offenbar mehr Proben bedurft, wenn die nöthige Genauigkeit des Ensembles erreicht werden wollte. Der viele Sologesang in dem Werke, dessen poetisch-phantastischer Inhalt eine grosse Freiheit des Vortrags bedingt, macht auch eine genaue Bekanntschaft des Orchesters mit allen Details nothwendig, und diese lässt sich nur durch eine entsprechende Anzahl von Proben, womöglich zuerst mit dem Orchester allein, herstellen. Es ist aber noch

Digitized by Google

Anderes, was diese Nothwendigkeit an den Tag legt: die Instrumentirung Schumann's, das Local der Aufführung, die Wahl der Solosänger, ihre specielle Auffassung und ihr Stimmklang, machen es nöthig, dass der Dirigent Manches durch besondere Anordnungen retouchirt, wenn nicht manche Intention des Componisten mangelhaft ausgedrückt werden soll. Solches »Retouchiren« ist natürlich nur bei hinlänglichen Proben möglich. — Ueber Tempo-Fragen wollen wir nicht streiten. Man kommt da zu leicht in das Gebiet subjectiver Auffassung. — Im Ganzen danken wir trotz alledem der Direction, dass sie das reizende Werk dem Publicum wieder einmal vorgeführt hat.

Nachrichten.

Der Rechenschaftsbericht der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an die Generalversammlung vom 21. Dec. 1864 ist soeben gedruckt ausgegeben worden. Er enthält das Protocoll dieser Versammlung, die Liste der Anwesenden, den allgemeinen Jahresbericht, dann die Einzelberichte des Referenten des Conservatoriums, des Cassa-Controllors, des Vorstandes des Sing- und Orchester-Vereins, endlich den Bericht über den Bau des Gesellschaftshauses. Mittheilenswerth ist, dass Herr G. Nottebohm, nachdem ein engherziger Antrag, die Stelle durch einen Oesterreicher zu besetzen, gefallen war, mit 300 fl. als Archivar der Gesellschaft angestellt wurde. Das Conservatorium hatte im abgelaufenen Schuljahre 269 Zöglinge, von welchen 64 als vorzüglich und 35 diesen als zunächst kommend bezeichnet werden, 10 erhielten die silberne Gesellschaftsmedaille; von allen 269 besuchten nur 20 die Schulen für Harmonielehre und Composition! (Wird hoffentlich im neuen Hause, wo grössere Räumlichkeiten den gleichzeitigen Unterricht erleichtern dürften, anders werden.) Die Chorkräfte des Singvereins beliefen sich auf 232 Herren und Damen, doch ist diese Zahl im angetretenen Jahre gestiegen. Der Bau des neuen Hauses beschäftigt die Direction in hohem Grade, aber auch die Gesellschaft wird zu Opfern angerufen, welche trotz aller Unterstützung des Hofes u. s. w. unvermeidlich sein werden.

Es scheint nun gewiss, dass Joachim seine Stelle in Hannover verlässt; die Gründe, die ihn dazu bewogen, kann man nur ehren, sie stellen seinen Charakter in das hellste Licht. Was seine Stelle selbst betrifft, so schreibt man uns darüber aus Hannover: »Joachim geht, gewiss ein grosser Verlust! Und dennoch, sollte er einen Stellvertreter finden, der es verstehen würde, vermittelnd und anregend auf die hiesigen zerstreuten Elemente einzuwirken, so könnten sich die Verhältnisse noch ganz günstig gestalten. Freilich muss ich an dieser Möglichkeit noch zweifeln, da es mit dem wirklichen Interesse für die Kunst bei Gross und Klein schlimm genug steht.«

Die siebente Lieferung von A. v. Dommer's Musikal. Lexikon, welche soeben erschienen ist, enthält die Artikel »Singacademie« bis »Uebermässig«. Sie bringt wieder treffliche Aufsätze, wie z. B. »Stil«, »Sonate«, »Text«, »Tonart«, »Temperatur« u. a.

An Stelle des verstorbenen Lübeck ist Herr W. F. G. Nicolai zum Director der kgl. Musikschule im Haag ernannt worden.

Leipzig. Das letzte diesjährige Concert der »Euterpe« brachte die Ouvertüre zu Euryanthe, *»O madre di vertude«*, geistlicher Gesang für Solo-Tenor mit Orchester von Reinthaler (gesungen von Hrn. Wiedemann), Introduction und Brautlied aus Lohengrin, Arie aus Tancred von Nicolini und »Wenn ich ein Vöglein wär« von Hiller (gesungen von Frl. Borchard), Sylphen-Walzer und Rakoczy-Marsch von Berlioz, zum Schluss Mendelssohn's Symphonie-Cantate »Lobgesang«. Die Soli in diesem Werke wurden von Frau Thelen, Frl. Anna Brenner und Hrn. Wiedemann gesungen.

ANZEIGER.

[42] **Stuttgarter Musikschule.** (Conservatorium.)

Mit dem Anfang des **Sommersemesters,** den 24. April d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten. Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren **Stark,** Kammersänger **Rauscher, Lebert,** Hofpianist **Pruckner, Speidel,** Hofmusiker **Levi,** Professor **Faisst,** Hofmusiker **Debuysère,** Hofmusiker **Keller,** Concertmeister **Singer,** Hofmusiker **Boch,** Concertmeister **Goltermann,** sowie von den Hülfslehrern Herren **Alwens, Attinger, Beron, Hauser, Tod,** Hofschauspieler **Arndt** und Secretär **Runsler.**

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Auch zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dazu befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden rhein. (57⅛ Thaler, 215 Francs), für Schüler 120 Gulden (68⅝ Thaler, 257 Francs).

Anmeldungen wollen vor der am 19. April stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im Februar 1865.

Die Direction der Musikschule
Professor **Dr. Faisst.**

[43] **Metronomen**
nach **Mälzel**
durch **Breitkopf und Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Metronomen	mit einfacher Pendelbewegung	2 Thlr.
Dergl.	mit Schlagwerk	6 –
Dergl.	mit Schlagwerk und Taktglocke	7 –
Handleiter	in Mahagony	3½ Thlr.

[44] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Symphonie
(in A-dur)
für grosses Orchester
von
C. Reinecke.
Op. 79.
Partitur 4 Thlr. — Orchesterstimmen 5 Thlr. 20 Ngr.

REQUIEM
für Soli, Chor und Orchester
von
Bernhard Scholz.
Op. 16.
Partitur 4 Thlr. 15 Ngr. — Clavierauszug 2 Thlr. 15 Ngr. — Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

[45] Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Johann Sebastian Bach's Werke
(Ausgabe der Bach-Gesellschaft)
13. Jahrgang.
Erste Lieferung.
Enthaltend:
Trauungs-Cantaten.

Dem Gerechten muss das Licht. — Gott ist uns're Zuversicht.
Der Herr denket an uns. — Drei Choräle.

Leipzig, den 10. März 1865.

Breitkopf & Härtel.
Cassirer der Bach-Gesellschaft.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. März 1865. **Nr. 12.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Neue deutsche Opern [Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther]). — Kritische Anzeigen (Neuere Arrangements für Pianoforte zu vier Händen. A. Werke von Beethoven). — Berichte aus Dresden, Aachen und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Recensionen.

Neue deutsche Opern.

Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther.

Clavierauszug. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 6 Thlr.

(Fortsetzung.)

Nun zum Componisten und zur Musik. Die Anforderungen, die man an die Musik einer komischen Oper stellen muss, sind keine geringen. Sie soll dramatisch sein, sich der Handlung und den Situationen leicht anschmiegen und dem Charakter des ganzen Stückes, wie dem jeder mitwirkenden Person genau entsprechen. Die Erfindung muss des Tonsetzers Originalität bekunden und soll doch leicht und ungezwungen erscheinen. Die musikalischen Formen können nicht zu einem grossartigen, gewaltigen Ausbau gelangen, haben dafür aber durch Anmuth und Zierlichkeit, ja nicht selten durch eine gewisse Künstlichkeit, welche auf vollständigste Beherrschung contrapunktischer Combination schliessen lassen, zu wirken und zu glänzen. Das melodische Element wird in den Vordergrund treten und nur derjenige, der über eine Fülle melodischer Gestaltungen zu gebieten vermag, wird mit Glück sich in der Composition einer komischen Oper versuchen können. Man begehrt hier nicht blos tiefe, schöne, geistreiche Melodien zu hören, sondern zunächst natürlich frische und sangbar dahin fliessende, reizvolle, leichtfassliche. Die aufgezählten Eigenschaften der Musik einer komischen Oper schliessen jedoch Noblesse, Empfindung, ja sogar Tiefe, nicht aus. Dem Wesen der komischen Musik entsprechend sind ferner klare, verständliche Modulationen, eben so entfernt von Gewöhnlichkeit, wie von übertriebener, unruhiger Effecthascherei, und scharf ausgeprägte Rhythmen, die jedoch, wie das leider so häufig geschieht, sich nicht in reine Tanzrhythmen verlieren dürfen, denn eine Aufeinanderfolge von Walzern und Polkas wird nie für den Mangel dramatischen Gehaltes zu entschädigen und einem Bühnenwerke, bei allem sonstigen Reiz der äussern Erscheinung und des momentan sinnlich Ansprechenden, keinen dauernden Eindruck zu sichern vermögen. Der orchestrale Theil einer komischen Oper endlich kann zwar geistreicher Behandlung und Ausschmückung ein dankbares und ergiebiges Feld liefern, wird jedoch in bescheidenen Grenzen zu halten sein und sich eines jeden pomphaften und allzulärmenden Hervordrängens — es sei denn, dass besondere Scenen ein vorlauteres Einmischen der Instrumente bedingten — enthalten.

Wir leugnen nicht, dass uns bei dieser flüchtigen Charakteristik der Musik zu einer komischen Oper als Muster das unübertreffliche Mozart'sche Tonwerk: die Hochzeit des Figaro vorgeschwebt hat, zumal auch diese Oper mehr ein Intriguenspiel, als wirkliche komische Handlungen vorführt. Aber wir wollen nicht einmal so hoch uns versteigen, sondern einfach bei den Opern Lortzing's stehen bleiben, die bei allen einzelnen Mängeln doch die einzigen mustergültigen komischen Opern der Neuzeit sind. Es fehlt der Lortzing'schen Musik die Tiefe, die Gründlichkeit, die Künstlichkeit, der geniale Schwung, der die Mozart'schen Werke heiteren Genres auszeichnet, aber sie sind edel, anmuthend, fliessend, klar, sangbar, und besitzen so viele köstliche Eigenschaften, dass sie noch für lange Zeit hinaus die Zierden unserer Repertoire bleiben werden.

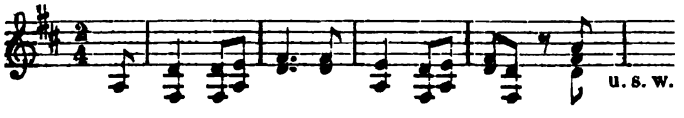
Der Componist der vorliegenden Oper hat unstreitig viel Talent und die Befähigung, auf dem Gebiete, das er mit Erfolg zu bebauen begonnen hat, auch fernerhin Anerkennung und Triumphe zu ernten, aber ehe er ein auch strengeren Forderungen gegenüber befriedigendes Kunstwerk wird schaffen können, wird er nachträgliche ernste Studien nicht scheuen und umgehen dürfen. Uns, die wir dies Urtheil niederschreiben, ist über dieses Tonsetzers Schaffen weiter nichts bekannt. Sehr viele Momente in dem vorliegenden Werke lassen den begabten Dilettanten erkennen. Es fehlt ihm nicht an zahlreichen ansprechenden Gedanken, denen man sofort ansieht, dass sie ohne viel Anstrengung und Mühe dem Componisten sich zur Verfügung stellten, aber eine gewisse originelle Prägnanz des Ausdrucks ist nur sehr wenigen derselben nachzurühmen. Der Bau der musikalischen Perioden verräth durchweg eine noch unsichere Hand und die Form der ausgeführteren Tonstücke in ihrer Zerrissenheit und Zerstücklung in kleine Partien lässt mehr auf Zufall und Laune, als auf ein klares, bewusstes, künstlerisches Schaffen schliessen. Die Führung der Gesangspartien ist nicht ohne Geschick, aber häufig erinnert uns dieselbe und auch die Melodiebildung an die Manier gewisser Männerchorcomponisten. Neben vielen recht wohlklingenden finden sich für die Sänger auch sehr schwierige und unpraktische Stellen. Doch die Kunst, gesangmässig zu schreiben, scheint unsern meisten Tonsetzern mehr und mehr abhanden zu kommen, und nach dem Vorgange unserer Zukünftler, die in der Stimme nur ein Instrument erblicken, das hergeben muss, was einer

Digitized by Google

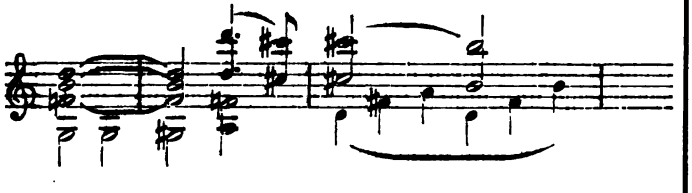
dieser inspirirten und nichtinspirirten Meister dem Papiere anzuvertrauen für gut findet, erscheinen allerdings die Ausschreitungen des vorliegenden Werkes unbedeutend.

Von den verschiedenen in der Oper vorgeführten Charakteren ist, wie wir schon sagten, der des Abtes auch musikalisch am besten gezeichnet. Minder die übrigen. Alle Arien sind gleichmässig sentimental und erweisen sich als der schwächste Theil des Werkes. Die Arie des Kaisers z. B. könnte recht wohl der Schäfer singen und umgekehrt. Besser sind die Ensemblesätze, aber doch nicht sowohl in der Charakterzeichnung, als in ihrer Wirkung nach Aussen. Aber auch hier wird diese häufig durch eine ungünstige Ineinanderschachtelung der verschiedenen Gesangspartien beeinträchtigt. Was jedoch mehr als alle diese Ausstellungen demjenigen, der aufmerksam der in Rede stehenden Musik folgt, störend entgegentritt, ist das ganz auffällige Ungeschick in der Modulation. Wir können kaum eine andere Bezeichnung dafür finden, und darauf, und auf hie und da vorkommende auffällige Fehler in der Stimmführung gründet sich auch unsere Vermuthung, dass wir die Schöpfung eines Dilettanten vor uns haben dürften. Zahlreiche schroffe, unvorbereitete Uebergänge von einer Tonart zur andern, ganz nutzlose Abschweifungen in entlegene Harmonien, unschöne Transponirungen kurzer, meist nichtssagender, wirkungsloser Phrasen, die in rascher Aufeinanderfolge in grell contrastirenden Tonarten wiederkehren (in der Kunstsprache Rosalien genannt), deren allzuhäufige Anwendung aber immer von dem Mangel an Fähigkeit zeugt, einen musikalischen Gedanken in entsprechender Weise fortzuentwickeln, treten uns allzuhäufig entgegen.

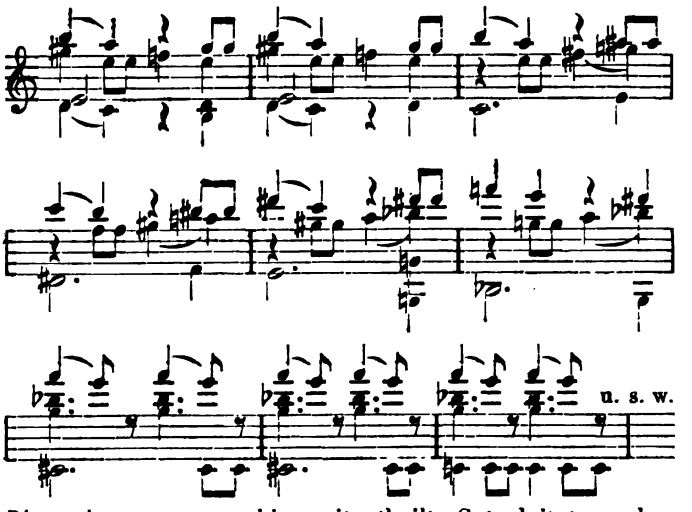
Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir nun eine eingehendere Besprechung der Musik versuchen. Die Ouvertüre, D $^2/_4$, aus Melodien zusammengesetzt, die später in der Oper wiederkehren, beginnt mit einem einfachen liedartigen, voraussichtlich von zwei Hörnern vorgetragenen Satze: *Andante ma quasi Allegretto*. Vom fünften Takte an, nachdem das Hauptmotiv, das schon durch die ganze Einleitung, wie später in der Oper oftmals wiederkehrt, gegeben ist,



scheinen sich zwei weitere Hörner anzuschliessen. Allmälig betheiligt sich das ganze Orchester, und die kleine Arbeit mit dem geschickt in verschiedenen Tonlagen und Tonarten durchgeführten Motiv erweckt günstige Hoffnungen auf das kommende *Allegro vivace*, $^4/_4$. Dasselbe erfüllt unsere Erwartungen jedoch nicht. Das Thema des Hauptsatzes ist zu wenig interessant, auch das des Mittelsatzes ist nicht bedeutend genug, um dem sehr weit ausgesponnenen Instrumentalsatz den nöthigen Reiz zu verleihen. Hier schon begegnen wir einigen jener schroffen Uebergänge, von denen wir oben gesprochen haben, z. B.:



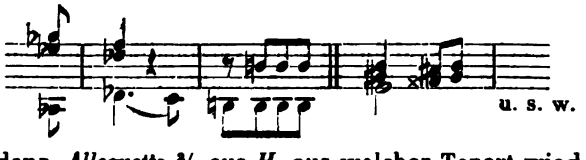
und ermüdenden Transpositionen, z. B.:



Dieser letzte von uns hier mitgetheilte Satz leitet zu dem jetzt in *F* stehenden Hauptthema über, dem nun ein modulatorischer Satz mit dem ersten Motiv in *F*, *g* und *e* folgt. Die ganze Ouvertüre verräth das Bestreben, ein tüchtiges Tonstück fertig zu bringen, aber die Arbeit stockt alle Augenblicke und kaum haben Melodien und Motive zu leichtem Flusse angesetzt, so kommen sie wieder ins Stocken und es hält dem Componisten schwer wieder flott zu werden. Den Schluss der Ouvertüre bildet ein rauschendes *Più mosso*.

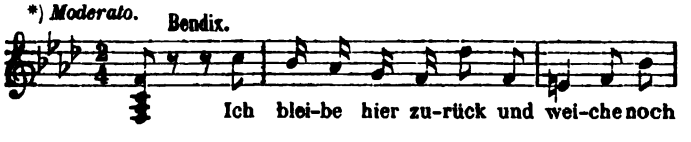
Nr. 1. Die Introduction bietet zuerst einen sehr hübschen Chor der Landleute, Frauen- und Männerstimmen in zwei Partien geschieden. Dem folgt die Arie des Abtes, wohl eines der bessern Stücke der ganzen Oper, mit hübscher charakteristischer Färbung in der Einleitung, aber wieder des Componisten Vorliebe für Rosalien mehr als es für ihn vortheilhaft ist documentirend. Jedes Motiv wird sofort ein- oder mehrmals wiederholt, die freie Entwicklung der Melodie entschieden hindernd. Der erste Chor, aber in ganz neuer Bearbeitung, schliesst sich der Arie an. Man muss es rühmend anerkennen, dass es der Tonsetzer, soweit seine Kräfte reichen, an Fleiss und Sorgfalt nicht fehlen lässt; so oft er später einen früheren Tonsatz wieder aufnimmt, erscheint er jedesmal in neuer, bereicherter Gestalt.

Nr. 2. Duett zwischen Bendix und dem Abte. Frisch in der Erfindung und mit vielem Humor durchgeführt. Der vollständigen Wirkung schaden die unregelmässigen Perioden, 10, 6, 8, 5, 8, 10 Takte. Die Nummer beginnt *Moderato* $^2/_4$ in *F*, springt aber plötzlich durch folgenden Uebergang nach *E* über:



geht dann *Allegretto* $^3/_8$ aus *H*, aus welcher Tonart wieder nach *F* zurückmodulirt wird, um nun sich nach *As* zu wenden und darin zu bleiben. In einem *Presto* $^6/_8$ wird das Stück zu Ende gebracht. Besser als der zweite ist der erste Satz, der durch sein hübsches bestimmtes Motiv fesselt, während das des zweiten zerrissen ist*), der

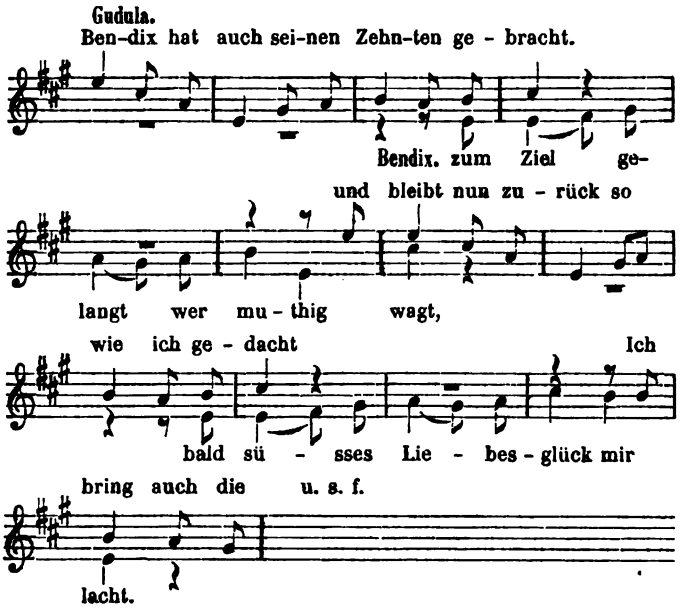
*) *Moderato.*



Digitized by Google

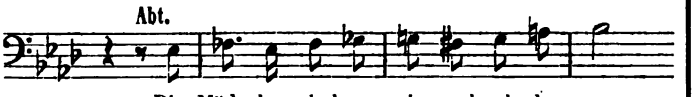
ganze Satz auch in der Instrumentation überladen erscheint.

Nr. 3. Scene und Lied. Diese Nummer ist auffallend durch die Art, wie der Componist zwei Themen in einander schiebt. Da er dergleichen zu lieben scheint und häufig auf ähnliches Ineinandergreifen verschiedener Themen zurückkommt, so lassen wir die betreffende Stelle dieser Nummer hier folgen:

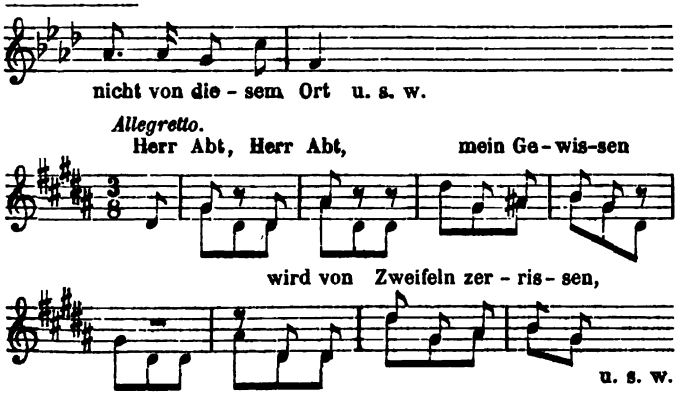


Wie hier zwei viertaktige Sätze, Vor- und Nachsatz, zu einem sechstaktigen sich vereinen, so werden im weitern Verlauf dieser Nummer mehrfach zwei viertaktige zu einem siebentaktigen zusammengezogen. Es entstehen dadurch fortwährend unregelmässige Perioden, und das ganze Stück mit seinen vier-, zwei- und dreigliederigen Sätzen entschlüpft förmlich einem Festhalten in unserem Gedächtniss. Für die dramatische Musik, die wie ein aus weiter Ferne betrachtetes Gemälde, mit grossen Zügen malen muss, dürften sich derartige Unregelmässigkeiten nicht als besonders vortheilhaft erweisen.

Das Lied der Gudula, abgesehen von seiner überreichen Modulation, ist eine lebendige und ansprechende Composition. Hier eine kleine Basssolostelle:



Nr. 4. Scene. Terzett. Hedwig, Gudula und Bendix. Unbedingt eines der besten Stücke der Oper. Lebhaft,



leicht, ungezwungen, voll feiner Züge. Schade, dass die von reichem Tonspiele umgaukelte Cavatine des Bendix für den Charakter dieses gewiss nicht blöden Schäfers viel zu weich, zu schmachtend gehalten ist. Er spricht, während er heimlich die Hand der Hedwig drückt, zu Gudula, diese mit zärtlichen Worten täuschend, deren ganzer Inhalt an sein schlaues Mädchen gerichtet ist. Setzen wir einen Theil seiner glühenden Ergiessungen auch auf Rechnung des feurigen Klosterweins, der ihm im Kopfe rumort, doch wird er uns vergebens zu täuschen suchen.

Nr. 5. Das Finale, in tollem Lärm verlaufend, zuerst die ganze Charakterliebenswürdigkeit der frommen Haushälterin, dann das Wüthen des alterirten Pfaffen und die Drohungen des flüchtenden Bendix und endlich einen ächten Theaterchor absingend, die verdutzt drein schauenden, übel gescholtenen Klosterknechte vorführend, bietet wenig anmuthende Momente, aber es hat viele effectvolle Stellen und mag in der Ausführung als brillanter Abschluss recht gut wirken.

Der 2. Act bringt zunächst die Cavatine des Kaisers, die der des Bendix im vorigen Acte sowohl im Charakter, als auch in der Begleitung sehr ähnelt. Unmittelbar nachher tritt Bendix auf. Der künstliche Trotz, in den er sich hineingesungen hat, weicht bald einer weichen Stimmung. Die Erinnerung an sein entschwundenes Glück, an die ihm für immer verlorene Geliebte verkehrt die hellen Töne der Volksweise, durch deren Gesang er sich den Weg kürzt, in Töne trüber Klage, indem es früher in Dur stehende Motive in Moll einsetzt, sonst aber hartnäckig an der Weise und Bewegung des Anfangs festhält. Das folgende grosse Duett zwischen Bendix und dem Kaiser ist zwar sehr ausgesponnen, aber weder neu noch bedeutend in der Erfindung, vielmehr zieht es sich etwas mühsam hin. Doch mag eine gute Ausführung diese Mängel vergessen machen, und sogar, wenn die Sänger Befriedigendes zu leisten vermögen, die Nummer eine Art von Paradestück werden. Die belebte Darstellung auf der Bühne lässt gar Manches in anderm Lichte erscheinen, als es das einfache Lesen des Clavierauszuges thut.*)

Nr. 7. Arie der Hedwig. Sie beginnt mit einer sehnsüchtigen Herzensergiessung, mit Seufzern und Thränen um den fernen Freund, und endet mit einem an alle Heiligen gerichteten frommen Gebete für ihn. Dazwischen liegt ein kokettes Spiel des verliebten Mädchens: »Ich kann ihn nicht herzen, nicht küssen mehr. Könnt ich nur mit ihm schmollen, wie herrlich das wär. Ich spräch: »Gesteh's, du falscher Wicht, die Gudula liebst du, doch mich liebst du nicht.« Drauf spräch' er wohl mit verstelltem Groll: »Gelogen, du Falsche, doch du bist ertappt, ich kenn deine Schliche, denn du liebst den Abt« u. s. w. Ein solches Intermezzo inmitten der sonst ernsten Arie giebt zwar dem Componisten Anlass zu einer wünschenswerthen Abwechslung, aber psychologisch ist es sicher nicht. Sind wir schon gegen das Mädchen und die Aechtheit ihrer Gesinnungen etwas eingenommen, so erscheint uns jetzt ihr Liebesgefühl nur noch oberflächlicher und leichtfertiger. Die Arie leidet, von musikalischer Seite betrachtet, zudem an grosser Zerfahrenheit. Tempi und Tonarten wechseln fortwährend, das Ganze ist mehr eine hübsche Mosaikarbeit, als ein in feste Form gegossenes Kunstwerk. Eigenthümlich ist es, dass der Componist, sobald er tiefere Saiten der Empfindung anzuschlagen versucht, sich immer des $^9/_8$-Taktes bedient. Die dieser Taktart anhängende Mattig-

*) Für den Laien vielleicht. Der Kenner lässt sich dadurch höchstens einen Augenblick täuschen. D. Red.

Digitized by Google

keit sucht er dann in der Regel durch eine etwas überladene Begleitung zu verdecken, was aber kaum ganz gelingen dürfte. Die etwas überladene Ausschmückung der Melodie durch Instrumente beeinträchtigt die Wirkung der Singstimme und stört den sonst angenehmen, einfachen Genuss, den ein gut vorgetragener Gesang stets hervorbringt. Der Componist thut hierin, wie im Moduliren und in seinen rhythmischen Gestaltungen des Guten überhaupt zu viel. Das im Grunde Hübsche, Klare, Leichte, Natürliche seiner Melodien wird dadurch schwerfällig, überladen, geziert, unnatürlich und vermag eine rechte Wirkung nicht mehr zu machen. Die vorliegende Oper wird nicht die einzige des talentvollen Componisten bleiben; hoffen wir, dass spätere Werke die gerügten Mängel zu vermeiden suchen und dass der Tonsetzer freier mit seinen Kunstmitteln schalten lernt.

Nr. 8. Finale. Ein vortreffliches, wirkungsvolles Tonstück, reich an Abwechslung und Gegensätzen. Die Chöre, auf denen namentlich die Wirkung des Ganzen beruht, erinnern zwar etwas stark an die Männerquartettchen unserer Liedertafeln, doch werden sie durch ein reiches Accompagnement gehoben und haben einen frischen Zug, so besonders der erste Chor: Hollah, hollah, D 4/4 *Allegro risoluto* und der, durch hinzutretende Solostimmen glänzend illustrirte zweite Chor: Wie Vollmond glänzet sein feistes Gesicht, G 6/8 *Andante con moto*. Das folgende Trinklied, B 3/4 *Allegretto*, ist mehr pikant, als kräftig wirkend. Es gemahnt in seiner ganzen Art und Weise an ähnliche Piècen in modernen französischen oder Meyerbeer'schen Opern, die uns brillant entgegentreten, aber hinter denen doch blutwenig ist.

An das Trinklied schliesst sich ein recht hübscher Satz in A 6/8 *Allegro agitato;* aber von da an zerfährt das Folgende in lauter kleine Stückchen, die bei den starken Contrasten, in denen sie in modulatorischer Hinsicht stehen, nur Alles noch mehr zerrissen erscheinen lassen, als es wirklich ist.

Der Schlusssatz, — Krieger und Bauern schaaren sich begeistert um den Kaiser — gedrängt und von wuchtiger Kraft, bildet einen vortrefflichen Actschluss. Von dem Augenblicke an, in dem der Kaiser rächend an den Abt herantritt, wird das erste Motiv, das sich schon durch die ganze Ouvertüre hindurchzieht, herrschend und taucht nun auch während des ganzen letzten Actes fortwährend wieder aufs Neue auf.

(Schluss folgt.)

Kritische Anzeigen.

Neuere Arrangements für Pianoforte zu vier Händen.

A. Werke von Beethoven.

Sechste Symphonie Op. 68 (Pastorale) arrangirt von S. Bagge. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2 Thlr.

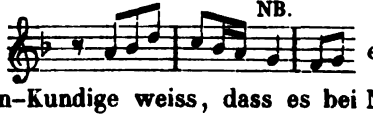
Achte Symphonie Op. 93. Arrangement von August Horn. Derselbe Verlag. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Neunte Symphonie Op. 125. Arrangement von August Horn. Derselbe Verlag. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr.

Sämmtliche Ouvertüren für Orchester (im Ganzen 11: Coriolan; Leonore Nr. I, II, III; Op. 115 C-dur; König Stephan; Op. 124 C-dur; Prometheus; Fidelio E-dur; Egmont; Ruinen von Athen. Nach der neuen Partitur-Ausgabe von Beethoven's Werken zum Theil neu arrangirt, zum Theil revidirt von S. Bagge). Derselbe Verlag. Preise: Prometheus, Fidelio und Ruinen à 15 Ngr.; Coriolan, Leonore Nr. I, König Stephan, Egmont à 20 Ngr.; Leonore Nr. II, Op. 115, Op. 124 à 25 Ngr.; Leonore Nr. III 1 Thlr.

Sämmtliche Streichquartette. Davon bis jetzt Nr. 1 bis 9, arrangirt von Engelbert Röntgen. Derselbe Verlag. Pr. Nr. 1—6 à 1 Thlr. 10 Ngr.; Nr. 7 2 Thlr.; Nr. 8 1 Thlr. 15 Ngr.; Nr. 9 1 Thlr. 25 Ngr. *)

S. B. Es ist vollkommen in Ordnung, dass die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel, nachdem sie die vollständige Ausgabe der Beethoven'schen Werke in Partitur gänzlich, in Stimmen nahezu vollendet hat, auch die üblichen und für die Verbreitung von Meisterwerken so wichtigen Arrangements zu vier Händen in einer der Gesammtausgabe conformen Gestalt zu bringen sich beeilt. Und es ist hierbei nicht blos das Interesse des Verlegers, welches in Betracht kommt, auch dem Publicum wird durch diese Ausgaben eine angenehme Gabe und eine wesentliche Erleichterung gebracht. Wir erinnern uns noch der Zeit, wo man, wenn es sich darum handelte, eine bestimmte Gattung von Werken Beethoven's vollzählig zu besitzen oder durchzuspielen, die einzelnen Nummern derselben aus allen Ecken Deutschlands zusammenlesen musste. Ja einige waren wohl in vierhändiger Form gar nicht aufzutreiben. Dazu kam, dass das eine Stück übervoll, das andere allzuleer arrangirt, das eine gut, das andere schlecht ausgestattet, eins im Hochformat, das andere im Querformat gedruckt war. Für uns hier handelt es sich nur um die Darlegung gewisser Grundsätze, die in den oben verzeichneten Bearbeitungen befolgt sind, und um das Recht besonderer Beachtung, welches sie gerade nach dieser Richtung in Anspruch nehmen dürfen. Abgesehen von den in der Gesammtausgabe hergestellten ächten Lesarten, die auch auf die Arrangements genau zu übertragen waren, ist nun zu erwähnen, dass man in diesen neuen Ausgaben wenigstens mit Sicherheit darauf rechnen kann, dasjenige zu finden, was schon früher in den gedruckten Partituren und Stimmen in nicht misszuverstehender Weise gestanden hat. Aeltere Bearbeiter haben sichs nämlich in solchen Dingen oft wunderlich leicht gemacht, oder wohl gar absichtlich geändert, wo ihnen etwas nicht gerade convenirte. Es ist unglaublich, was für seltsame Veränderungen sie sich erlaubten. Das Tollste, was wir in dieser Beziehung gesehen zu haben uns erinnern, hat Mockwitz in der A dur-Symphonie geleistet. Die Zusammenstellung nur der schreiendsten Entstellungen würde mehrere Spalten erfordern. Aber auch in den oben verzeichneten Werken, deren frühere Bearbeitungen, sofern sie bei Breitkopf und Härtel erschienen waren, wir uns angesehen haben, befanden sich wunderliche Dinge, über welche der oberflächlich geniessende Dilettant ruhig hinwegspielt, die aber dem strengen Musiker unbegreiflich sind. Wir wollen nur drei Fälle anführen, zu denen wir leicht noch ein weiteres ansehnliches Contingent stellen könnten: In dem früheren Arrangement der Pastoral-Symphonie (Querformat) begann gleich das Thema so:



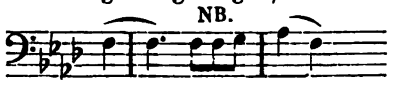
etc. Jeder irgend Beethoven-Kundige weiss, dass es bei NB.

heissen muss. Ebendaselbst Takt 35—38 lässt Beethoven die Quinte *F C* vollkommen pastoralmässig

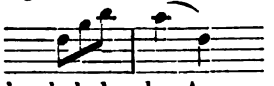
*) Alle oben verzeichneten Arrangements sind in dem bei einem Theile des Publicums beliebten Hochformat gestochen. Es ist nicht zu leugnen, dass für vierhändiges Spiel das Querformat eigentlich bequemer erscheint.

Digitized by Google

theils gehalten, theils in Sechszehnteln aufgelöst ertönen, und auf diesem Grunde schaukelt sich oben das Thema in Terzen zwischen Tonika und Dominante. Der frühere uns unbekannte Bearbeiter nimmt keinen Anstand, jener Quinte die Terz *a* zuzugesellen, welche jämmerlich dissonirt und die ganze ländliche Scenerie verdirbt. — In der Egmont-Ouvertüre, vom 13. Takt des Allegro angefangen, heisst es bei Beethoven dreimal:



Der frühere Bearbeiter (ältere Ausgabe in Querformat) schrieb dreimal und liess drucken:



Macht dergleichen nicht den Eindruck, als habe der Arrangeur aus seinem nicht ganz zuverlässigen Gedächtniss heraus statt nach der Partitur arrangirt? Doch genug davon. Mögen die Arrangements früher gewesen sein wie sie wollen, doch waren die Symphonien und Ouvertüren für den Liebhaber des Vierhändig-Spielens überhaupt vorhanden. Dagegen waren bis vor nicht zu langer Zeit die Quartette Beethoven's in dieser Form nicht vollständig aufzutreiben. Es wird sehr Vielen willkommen sein, dass nun auch diese complet, in schöner und gleichmässiger Ausgabe erscheinen, ja wir halten dies für die nähere Bekanntschaft mit solchen Wunderwerken als ein wahres Bedürfniss, namentlich für den Musikfreund, der nicht Partitur zu lesen versteht und nur am Clavier zu geniessen und kennen zu lernen im Stande ist. Denn unsere Quartett-Gesellschaften sind doch in Bezug auf die mittleren und letzten Quartette dem Publicum gegenüber meistens noch sehr im Rückstande. Was will es für die Kenntniss so tiefsinniger Werke besagen, wenn man im besten Falle einmal des Jahres jedes dieser Quartette zu hören bekommt (ein Glück, welches zu geniessen vielleicht nur dem in Wien Wohnenden vergönnt ist)? Das Werk wird durchgespielt und — verstanden oder unverstanden: unerbittlich geht der Strom der Zeit darüber hinweg, es folgt ein anderes Stück oder das Concert ist zu Ende und die Spieler packen ihre Instrumente ein. Wie anders am Clavier bei häuslicher Musikandacht! Man wiederholt ein Stück, das noch nicht klar werden will, zwei-, dreimal, nimmt es den andern Tag wieder vor u. s. w., bis es in Fleisch und Blut übergegangen ist und man genau die Folge und alle Einzelheiten kennt. Nach solchem Studium, das doch selbst unter Dilettanten kein seltenes ist, muss sich aber in diesen Kreisen bald ein ganz anderes Urtheil auch über die wirklich am schwersten verständlichen »letzten« Quartette Beethoven's bilden, als man noch jetzt oft genug, ja in einer Weise, die ans Lächerliche streift, hören und lesen muss. Freilich gehört immer noch dazu, dass man die Werke in der Originalgestalt hören kann, was an vielen Orten grössern Schwierigkeiten unterliegt als die vierhändige Ausführung. Aber wie anders tritt der Hörer, so vorbereitet, an die Sache heran, mit welchem Interesse muss er nun die Feinheiten der Klangwirkung geniessen können, wenn er das Materielle der componistischen Technik hinter sich und zugleich die geistige Seite der Gedanken und der Formen im Ganzen erfasst hat! — Aus diesem Grunde können wir nur dringend empfehlen, die hier zum Studium gebotene Gelegenheit zu benutzen, umsomehr, als die bis jetzt vorliegenden Nummern, welche bereits die drei sogenannten Rasoumoffsky-Quartette einschliessen, von unserem Röntgen ganz vortrefflich gesetzt sind, nämlich treu und mit feinstem Verständniss der Composition, besonders in Rücksicht auf Stimmführung. Es ist nämlich bei Streichquartetten die Hauptsache, dass jede der vier Stimmen in ihrer Selbständigkeit gehört und aufgefasst werde. Die häufige Kreuzung derselben bietet dem Bearbeiter zuweilen nicht geringe Schwierigkeit. Röntgen hat hierin nahezu in allen Fällen das Richtigste und Zweckmässigste getroffen und selbst der Musiker, der hier nicht selten ziemlich penibel ist, wird Beethoven's Quartette in dieser Form mit Lust und Liebe spielen, weil er bald merkt, dass eine zart fühlende und gründlich verstehende Hand die Sache geordnet und alle Intentionen der Composition beachtet hat. — Es ist zu hoffen, dass auch die noch fehlenden Quartette, die nicht alle von Röntgen, sondern laut Titelblatt zum Theil von J. P. Schmidt und Ernst Naumann gesetzt sind, gleich befriedigend ausfallen werden.

Berichte.

Dresden. *S.* Die beiden Concerte, welche Herr Gustav Satter mit endlosen Reclamen hier ins Werk setzte, haben das Urtheil, welches Sie über ihn fällten, nur bestätigt. Satter ist der vollendete Bravour- und Salonspieler, der an Eleganz nicht übertroffen werden kann, für den die Claviertechnik keine Schwierigkeiten mehr kennt; der Anschlag, das Pianissimo, der Triller, die Coloratur sind bei ihm meisterhaft. Alle Kleinigkeiten, die auf der Goldwaage des musikalischen Gehalts Nichts wiegen, spielt er unübertrefflich: seine eigenen Bravourcompositionen, die Salonstücke von Spindler, wie die Paraphrase über »Einsam bin ich«, Sachen, die ihren Werth nur in der Form, in der Feinheit der Figuration, im sinnlichen Wohlklange haben — können nicht besser gegeben werden. Alle Tonwerke dagegen, welche über diesem Niveau stehen, kommen nicht zur Geltung. Sobald es ins Bereich der Empfindung geht und aus ihr reproducirt werden soll, sobald man ein tieferes Werk seelenvoll vorgetragen zu hören wünscht, und erwartet, dass der Meister seines Instruments Alles aus dem Tonstück machen, seinen Gefühlsgehalt, seine Stimmungsgegensätze zu erschöpfendem Ausdruck bringen werde, bleibt er regelmässig hinter seiner Aufgabe zurück. Der Concertgeber ist für gehaltvolle Compositionen, die Beethoven'schen obenan, nicht organisirt; er beschränke sich fortan auf die Salon- und Bravourmusik.

Das Auftreten Clara Schumann's in ihren beiden Concerten war dagegen ein Ereigniss und ein hoher künstlerischer Genuss, besonders eben im Vergleich mit Gust. Satter, dessen letztes Concert nur um vier Tage vorangegangen war. Clara Schumann bekundet sich durch und durch als congeniale Künstlerin, deren tieferes Naturell sich nur in dem idealen Bereiche der genialsten Tonwerke, in der Gedankenwelt der grössten Meister heimisch fühlt und die daher ihre Programme vorzugsweise aus Bach und Beethoven, Schumann und Mendelssohn zusammenstellt. Man hat bei ihr den Eindruck, sich im reinen Aether der Kunst zu bewegen, ohne Rücksicht auf äusserliches Wohlgefallen, ohne berechnete Effecte, ohne erniedrigende Concessionen an den schlechten Geschmack eines gemischten Concertpublicums: sie giebt das Beste, was vorhanden ist und dies in vollendeter Weise — nur mit einer einzigen Ausnahme: die Künstlerin überstürzt zuweilen die Tempi. Schon wiederholt von der Kritik darauf aufmerksam gemacht, scheint sie diesen Fehler nicht ganz ablegen zu können. Dadurch verirrt sich die Leidenschaft zuweilen ins Maasslose, die Figuren und Läufe werden unklar und die übermässige Erregtheit, worin wir die Spielerin begriffen sehen, überträgt sich unwillkührlich auch auf die Zuhörer. Ihr hoher Kunststandpunkt wird die Künstlerin davor sichern, unser auf diese Schwäche gerichtetes Urtheil zu verkennen. — Die Musikstücke, welche Frau Schumann in ihren beiden Concerten

Digitized by Google

spielte, waren folgende: Im ersten Concert: Trio in Es, Op. 70 von Beethoven, Chromatische Phantasie von S. Bach, Drei Stücke aus den Albumblättern Op. 7 von Th. Kirchner, Scherzo in As-dur von C. M. v. Weber, Carnaval Op. 9 von Schumann. Im zweiten Concert: Sonate in D-moll Op. 31 von Beethoven, Novellette F-dur, Nachtstück und Nr. 8 aus den »Kreisleriana« von Schumann, Andante mit Variationen für zwei Pianoforte von Schumann (erstes Clavier Frl. Marie Wieck), Nr. 1 der *Moments musicales* von Schubert, »Zur Guitarre« von Hiller, Scherzo capriccioso Fis-moll von Mendelssohn.

Unterstützt wurde die Concertgeberin im ersten Concert durch die Sängerin Fräulein Hedwig Scheuerlein aus Leipzig, die eine Arie aus »Rinaldo« von Händel und zwei Lieder von Schumann vortrug; mit einem grossen, wohlklingenden Organ verbindet diese Künstlerin die trefflichste Schule, welche sie über ihre reichen Mittel vollkommen sicher verfügen lässt. Dahinter bleiben aber Auffassung und Vortrag keineswegs zurück: sie brachte die getragene, religiöse Arie Händel's ebenso schön zu Gehör, wie die beiden, einer ganz anderen Stimmungssphäre angehörenden Lieder Schumann's, die ihre Befähigung auch für das heitere und schalkhafte Genre ins beste Licht stellten. — Im zweiten Concert sang Fräul. V. v. Facius verschiedene Lieder von Schubert und Schumann, dann Volkslieder.

Aachen. *Q.* Das sechste Abonnementconcert brachte uns am 16. v. M. die Cmoll-Symphonie und die grosse Ddur-Messe von Beethoven. Die Aufführung unter Leitung des Hrn. Musikdirector Wüllner war vortrefflich; Orchester, Chor und Solisten waren von Begeisterung durchdrungen für die herrlichen Meisterwerke und schienen zu wetteifern in dem Bestreben, dem Abschiedsconcert ihres bewährten Dirigenten die rechte Weihe zu geben.

Herr Musikdirector Wüllner hat uns vor einigen Wochen verlassen, um dem ehrenvollen Ruf als Hofcapellmeister nach München zu folgen. Wir verlieren in ihm einen tüchtigen Dirigenten, der es verstanden hat, in ächt künstlerischer Begabung und durch rastlose Thätigkeit unsere städtischen Concerte zu einer hohen Stufe heranzubilden und den musikalischen Leistungen unserer Stadt in nah und fern die schönste Anerkennung zu erringen.

Ungeachtet der umfassenden Arbeiten fand Wüllner Zeit und Musse zur Composition und hat uns in Concerten und sonstigen musikalischen Aufführungen vielfach Gelegenheit gegeben, seiner innigen, frischen und originellen Compositionen uns zu erfreuen. Unter denselben sind neuerdings vorzugsweise zu nennen: Heinrich der Finkler (Gedicht von Carl Lemcke) für Solo, Männerchor und Orchester, und der 98. Psalm für Männerchor, Solo und Orchester. Das erstere (grössere) Werk, Heinrich der Finkler, wurde am zweiten Gesangsfeste des Rheinischen Sängervereins den 4. Septbr. v. J., und der 98. Psalm am 25jährigen Stiftungsfeste der hiesigen Concordia am 21. November v. J. hierselbst unter Leitung des Componisten zum ersten Male aufgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die Composition des Heinrich der Finkler ist in Folge eines öffentlichen Preis-Ausschreibens der hiesigen Liedertafel entstanden und mit dem ersten Preis gekrönt worden.

Leipzig. *S. B.* Die Soirée, welche Frau Schumann am 14. März im Gewandhause gab, zeugte abermals von der ungeschwächten Anhänglichkeit, welche unser Publicum für diese Künstlerin hegt, denn sie war sehr gut besucht und die Stimmung eine durchweg gehobene, innerlich befriedigte. Was auch an ihrem Spiel ausgesetzt werden mag — welche Leistung wäre schlechthin ohne Mängel? — Frau Schumann weiss uns doch immer *in medias res* zu setzen, man fühlt sich in dem eigentlichen künstlerischen Elemente, während viele andere Künstler, die in Specialitäten Frau Schumann weit übertreffen, dieses Eine aber Wichtigste nicht zu Stande bringen. So war denn gleich das Ddur-Trio von Beethoven Op. 70 (das Programm sagte consequent aber falsch Op. 74), welches sie mit den Herren David und Lübeck spielte, förmlich eingetaucht in ächten Kunsternst. Das war ächtes Trio-Spiel, wobei auch die andern Instrumente vollkommen zu ihrem Rechte gelangten. — Das weitere Programm enthielt zum Bedauern manches ernsteren Kunstfreundes kein bedeutendes dem grossen Stile angehöriges Stück mehr. Schumann's »Carnaval«, so geist- und erfindungsreich das Stück ist, so lieb wir Vieles darin haben und so sehr wir im Salon uns daran erfreuen, als Concertstück leidet es doch unter dem durchgehenden Walzer-Rhythmus und seiner caleidoscopartigen Wirkung. Trotzdem hätten wir das Stück mit grösstem Vergnügen wieder von Frau Schumann spielen gehört, nur hätten wir dann noch statt der drei allerdings ganz reizenden Blüetten (Nr. 1 der »*Moments musicales*« von Schubert, »Zur Guitarre« von F. Hiller, »Scherzo capriccioso« [Fis-moll] von Mendelssohn) gern ein grösseres ernstes Stück, eine Sonate von Schubert oder Bach'sche Musik gehört. Da Frau Schumann im Gewandhausconcert kürzlich nicht Solo spielte, also nichts der bezeichneten Art zum Besten gab, so wird jener Wunsch begreiflich und begründet erscheinen. *) Wir brauchen kaum zu bemerken, dass unsere Künstlerin die gewählten Stücke höchst geschmackvoll und sinnig vortrug. In Bezug auf die Neigung, das Tempo zu übertreiben, könnten wir nur das Mendelssohn'sche Scherzo und vom »Carnaval« den ersten Satz und »*Reconnaissance*« als Stücke bezeichnen, wo das Maass um ein Weniges überschritten schien; dagegen das Schubert'sche und Hiller'sche Stück (welches zur Wiederholung verlangt wurde), sowie die andern Theile des »Carnaval« ganz ausgezeichnet klar und ausdrucksvoll zu Tage kamen. — In diesem Concert sang auch Fräul. Hedwig Scheuerlein, welche neulich im »Paradies und Peri« mitgewirkt hatte und Frau Schumann gegenwärtig zu begleiten scheint. Stimme und Methode dieses Fräuleins (frühere Schülerin unseres Götze) sind uns sehr sympathisch; der leichte Schleier, der sich über die höheren Töne ($\overline{f}$, $\overline{g}$) ihres Mezzosopran legt, stört wenig, während die Mittellage sehr voll und schön und der Vortrag sehr innig ist. Mangelhaft schien uns noch die Textaussprache und die Coloratur; dahin wird die junge, schöne Hoffnungen erweckende Sängerin ihr Hauptaugenmerk zu richten haben. Ihre Vorträge bestanden in der Arie aus »Rinaldo« von Händel und zwei Liedern von Schumann (»Er der Herrlichste« und »O Sonnenschein«). Das Accompagnement am Clavier hatte Herr Reinecke übernommen. — Schliesslich berichten wir, dass das im letzten Quartett neu aufgeführte Divertimento in D von Mozart**) »auf Verlangen« abermals und zwar mit gleichem Erfolg gespielt wurde.

— Am 17. d. M. (Busstag) brachte der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche ein Oratorium »Johannes der Täufer« (nach Worten der heil. Schrift) von Emil Leonhard zu Gehör. Leonhard ist hier in Leipzig, wo er eine Reihe von Jahren lebte, dann in München und Dresden als Lehrer der Composition an den Conservatorien daselbst, überhaupt als tüchtiger Musiker wohlbekannt. Als solchen lernten auch wir ihn durch dieses Oratorium (welches aber kein neues Werk von ihm ist, sondern schon vor 14 Jahren componirt wurde) kennen und hochschätzen. Solchen Werken sehen wir mit Vergnügen die Thore auch der Thomaskirche und der Riedel'schen

*) Bedauerlich war uns auch, dass Frau Schumann ihre Absicht, das Brahms'sche A dur-Quartett zu spielen, nicht ausführte.

**) v. Köchel Nr. 334, O. Jahn I, 588. In Partitur erschienen bei Heckel in Mannheim.

Digitized by Google

Aufführungen erschlossen, denn hier waltet ein musikalischer Geist, der von der Würde religiöser Kunst nicht blos eine Ahnung hat, sondern der auch vermöge seiner Bildung gar nicht im Stande wäre, einen an sich heiligen Text als Deckmantel für höchst unheilige, ja unsaubere Musik zu missbrauchen. Jeder Takt dieses Oratoriums giebt von der musikalischen Tüchtigkeit und der allseitigen reifen Bildung Zeugniss, die wir heutzutage auch dann nicht vermissen möchten, wenn eine geniale Begabung vor uns stände, welche wir Herrn Leonhard nicht zuzuerkennen vermögen. — In Einzelnes einzugehen, scheint nach dem ersten flüchtigen Eindruck eines so grossen Werkes weder thunlich noch nothwendig, da dieses Oratorium baldigst bei Breitkopf und Härtel in Druck erscheint. Auch die Frage wollen wir noch unberührt lassen, ob der gewählte Stoff für ein Oratorium geeignet und ausgiebig genug ist, sondern beschränken uns auf die Beschreibung des äussern Zuschnitts und Charakters. Das Ganze zerfällt in zwei Theile. Der erste beginnt mit einer Ouvertüre mit dem Motto »Die Zeit ist erfüllet, das Volk, das im Finstern wandelt, sieht nun ein grosses Licht«, und schliesst mit der Taufe Jesu und einem sich daran knüpfenden Doppelchor. Der zweite Theil behandelt Johannes' Leiden und Tod, am Schluss einen lyrischen Epilog bringend. Das ganze Werk ist durchaus lyrischen Charakters, alle jene modernen Neigungen, eine sogenannte »Dramatik« in diese Gattung zu tragen, sind streng ausgeschlossen, obwohl die Personen selbstredend eingeführt sind, und die Haupthandlungen als eben geschehend, halb episch halb dramatisch dargestellt werden. Schon dieser Umstand legt für Leonhard's tiefes Verständniss musikalischer Wirkung das günstigste Zeugniss ab und es ist wenigstens nicht die Schuld seiner Einsicht, wenn trotzdem nicht Alles jene Wirkung macht, die er beabsichtigte und vielleicht erreicht zu haben glaubt. Ausser dem Mangel an genialer, ganz unmittelbarer Erfindung, zeigt sich noch ein Mangel in der Behandlung, der der Wirkung schadet, der aber vielleicht wieder durch den Text verschuldet ist. Es zieht sich Vieles zu lang hin, ist weiter ausgesponnen, als die Natur der darzustellenden Empfindung zu gestatten scheint. Doch ist das gerade ein Punkt, über den wir heute noch nicht definitiv unsere Meinung abgeben möchten. Die eisige Kälte der Thomaskirche, die Düsterheit ihres Colorits in den späten Nachmittagsstunden eines grauen Märztages und all dergleichen kann möglicherweise jene Spannung vermindert haben, welche zur gänzlichen Auffassung aller Theile eines so ausgedehnten Ganzen (es dauerte fast $2^1/_2$ Stunde) nöthig ist. — Wir bemerken noch, dass das Werk ausser trefflich charakterisirten Chören (des Volks, der Pharisäer, der Getauften, der Frauen Herodes', der betrachtenden idealen Gemeinde u. s. w.) auch einige Choräle bringt, von welchen namentlich jener »Nun komm' der Heiden Heiland« in der ersten Abtheilung eine besondere Rolle spielt — insofern seine Melodie in der Ouvertüre und in einigen Chören verarbeitet ist —, und dass die Solostimmen derart vertheilt sind, dass die Hauptpartie des Johannes einem Bass, Jesus einem Tenor übergeben ist. — Was die Ausführung betrifft, so musste man bei der nothwendig gewordenen Zusammensetzung des ganzen Körpers aus vielen verschiedenartigen Elementen*) auf ein vollkommen schönes Ensemble verzichten; auch störte im ersten Theil die schlechte Stimmung der Blasinstrumente. Der energische Taktstock des Herrn Riedel schützte bei den gefährlichsten Momenten gegen gänzliches Auseinanderfallen, was bei grossen Sängermassen in der Thomaskirche nur zu leicht geschehen kann. Den Sopranen seines Vereins schien der noch immer schwer auf uns lastende Winter etwas zugesetzt zu haben, sie klangen matt und unsicher. Die Solopartien wurden von Frau Dr. Reclam, Frl. Baer aus Berlin, Herrn Schild und Herrn Weiss in verdienstlicher Weise gesungen.

*) Für die Chöre der Pharisäer u. dergl. waren Männergesangsvereine der Stadt beigezogen, die solcher Musik bisher wohl ziemlich ferne gestanden haben möchten.

Nachrichten.

Der Rechenschaftsbericht des Ausschusses des Vereins für classische Kirchenmusik in Stuttgart für das Jahr 1864/65 ist erschienen. Wir entnehmen demselben das Repertoir der Aufführungen dieses Verwaltungsjahres: Am Charfreitag den 25. März 1864: die grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis von J. S. Bach, unter Mitwirkung der Fräulein Trüschler und Marschalk, der Herren A. Jäger und Schütky, der kgl. Hofcapelle u. s. w.; am 5. April 1864: Wiederholung dieser Aufführung; am 14. Juni 1864: der Messias von Händel, unter gefälliger Mitwirkung von Frau Dr. Leisinger, Frau Bohrer, Herrn A. Jäger, Herrn Schütky, der kgl. Hofcapelle u. s. w.; am 21. Juni 1864: Wiederholung dieser Aufführung; am 30. Novbr. 1864: *Stabat mater* von Palästrina, Motette: »*Agimus tibi gratias*« von Orlando di Lasso, zwei *Symphoniae sacrae*: »*Fili mi Absalon*« und »Saul, was verfolgst Du mich« von Heinrich Schütz, Recitativ und sechsstimmige Chöre aus dem Oratorium Jephta von Carissimi, Präludium und Fuge für die Orgel (C-dur) von Seb. Bach, der 30. Psalm von Marcello, Krönungshymne von Händel; den 15. Februar 1865: *Stabat mater* von Palästrina, Weihnachtsgesang von Joh. Eccard, Choralmotette: »Mir hast du Arbeit gemacht« von Hammerschmidt, Motette: »Der Gerechte, ob er gleich zeitig stirbt« von Joh. Chr. Bach, Präludium und Fuge für die Orgel (C-dur) von Seb. Bach, Cantate: »Du wahrer Gott und Davids Sohn« von Seb. Bach, Duett aus dem Oratorium »Theodora« von Händel, der 147. Psalm: »*Lauda, Jerusalem, Dominum* von Caldara.

Das 9. Gesellschafts-Concert in Cöln brachte Beethoven's Neunte Symphonie, Gesänge *a capella* »*Adoramus te*« und »*O bone Jesu*«; dann Ouvertüre zu Maria Stuart von Vierling, das 9. Violinconcert von Spohr (Herr Concertmeister Japha), endlich »Glöcklein im Thale« aus Euryanthe und »Ocean du Ungeheuer« aus Oberon von Weber (gesungen von Frau Zademak-Doris).

In Wiesbaden fand am 10. März das Concert eines Sängers, des Herrn Bodo Borchers, statt, in welchem derselbe folgende Gesänge vortrug: »An die ferne Geliebte« von Beethoven, »Das Wandern«, »Wohin«, »Der Neugierige« aus den Müllerliedern, »Der Lindenbaum«, »Die Krähe« aus der Winterreise, »Liebesbotschaft« aus dem Schwanengesang von F. Schubert, »Das Veilchen« von Mozart, »Gartenliedchen« und »Liebe in der Ferne« von Vierling. Ausserdem sang noch ein Frl. Boschetti »Das erste Veilchen« und »Frühlingslied« von Mendelssohn; endlich wurde ein Quartett von Haydn in G gespielt und Herr Bonewitz trug Brahms' Sonate Op. 5 vor, und zwar, wie uns berichtet wird, mit grossem Beifall.

In London hat eine neu constituirte »Beethoven-Gesellschaft« sich anheischig gemacht, dieses Meisters Werke, namentlich seine Kammermusik, in würdiger Weise zur Aufführung zu bringen. Es sollen in jedem Winter 8 Concerte stattfinden.

Ein neuer Concertsaal für 8000 Zuhörer (!) ist in Amsterdam gebaut worden. (Da können doch wohl blos Musikfeste gegeben werden. D. Red.)

Mendelssohn's Paulus ist am 10. März in Berlin zum zweiten Mal in dieser Saison, und zwar als letztes Concert der Singacademie, aufgeführt worden.

Eine neue Oper von Félicien David: »*Le Saphir*«, in Paris gegeben, scheint daselbst nicht besonders gefallen zu haben.

Im 5. Concert der Conservatoriums-Gesellschaft in Paris kam Beethoven's 9. Symphonie nach dem Urtheile dortiger Musikcelebritäten in unübertrefflicher Weise und unter unermesslichem Beifall zur Aufführung. Die übrigen Stücke dieses Concerts waren ein Andante aus einer Haydn'schen Symphonie (Nr. 49), Finale aus »Euryanthe« von Weber und die Wilhelm Tell-Ouvertüre von Rossini.

Abermals schreibt ein Sohn des Vaters Biographie. Dr. Carl Mendelssohn soll an einer solchen arbeiten.

Abert, der Componist der Symphonie »Columbus«, hat eine neue Oper »Astorga« geschrieben.

Am 16. März kam in Hamburg durch die Deppe'sche Singacademie Händel's »Saul« zur Aufführung. — Ebendaselbst hat sich der Violinist Herr Wilhelmj, Schüler David's, mit grossem Erfolg hören lassen. — Im Stadttheater wurde Mozart's »Entführung aus dem Serail« wieder einmal gegeben.

Die Leipziger Violinisten und Concertmeister Herren David und Dreyschock haben sich kürzlich in Breslau hören lassen.

Digitized by Google

Im Wiener Hofoperntheater gelangte Meyerbeer's »Dinorah« am 11. März zur ersten Aufführung.

Am 25. März kommt M. Bruch's »Frithjof« in Wien im Concert des Academischen Gesangvereins zur Aufführung.

Herr Joseph Hellmesberger, Director des Conservatoriums etc. in Wien, erhielt kürzlich von dem Neffen Beethoven's eine im Besitz des Meisters gewesene Camee, als Brustnadel gefasst. Die Camee ist der trefflich ausgeführte Kopf Beethoven's.

In Paris hat sich eine Streich-Quintett-Gesellschaft gebildet, in welcher sämmtliche Mitwirkende Damen sind.

Abert's »Columbus«, am 4. März in London aufgeführt, wird nächstens auch in Manchester zu Gehör gebracht werden.

Die kgl. Academie der Musik zu Florenz hat den ersten Violinisten der kaiserl. Hofcapelle zu St. Petersburg, Ludwig Brenner aus Leipzig, »in Anerkennung seiner Verdienste als Kirchencomponist« durch einstimmigen Beschluss des academischen Corps laut Diplom zum Professor honoris causa ernannt.

Leipzig. Zum Benefiz unseres sehr geschätzten Capellmeisters G. Schmidt fand im Stadttheater am 15. März eine Vorstellung seiner Oper »Prinz Eugen, der edle Ritter« statt. Das zahlreich versammelte Publicum erwies dem Beneficianten alle Ehren, empfing ihn bei seinem Erscheinen am Pulte und rief ihn mit den Hauptdarstellern am Schlusse. Auch die Darsteller erfreuten sich bei der animirten Stimmung vielfachen Beifalls und Hervorrufs.

Zeitungsschau.

Die Wiener »Recensionen« bringen in Nr. 10 »Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthemas« von M. Hauptmann. Dieselben sind insofern sehr bemerkenswerth, als sie auf das von Hauptmann in seinem Buche »Die Harmonik und Metrik« aufgestellte System der Harmonie begründet sind. Im Resultat stimmt Hauptmann übrigens auch hier auffallend mit Sechter überein.

ANZEIGER.

[46] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Joh. Seb. Bach's
Passionsmusik
nach dem Evangelisten Matthäus.

Chorstimmen.

1. Chor.			2. Chor.		
Sopran	7½ Ngr.		Sopran	7½ Ngr.	
Alt	9	–	Alt	7½	–
Tenor	7½	–	Tenor	7½	–
Bass	6	–	Bass	7½	–

Passionsmusik
nach dem Evangelisten Matthäus
von
Joh. Seb. Bach.
Bearbeitet für Pianoforte allein
mit Beifügung der Textesworte
von
Selmar Bagge.
Preis 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

[47] **Neue Musikalien.**

Bach, J. S., **Präludium u. Fuge** üb. d. Namen B-A-C-H. Für Orgel übertr. u. m. Pedal-Applicatur bez. v. G. Ad. Thomas. 15 Ngr.
Bergson, M., Op. 45. **Marche de Vivandières.** Caprice de Genre p. Piano. 15 Ngr. Op. 51. **Le Tatamaque.** Danse havanaise pour Piano. 15 Ngr.
Brahms, Johs., Op. 32. **Lieder u. Gesänge** v. A. v. Platen und G. F. Daumer f. 1 Singst. m. Begl. d. Pfte. Heft 1. 2. à 22½ Ngr. **Deutsche Volkslieder** f. vierst. Chor gesetzt. Part. u. Stimmen. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.
Egghard, Jul., Op. 171. **Colibris et Zéphirs.** Imitation p. Piano. 17½ Ngr. Op. 172. **La Rieuse.** Mazourka élégante p. Piano. 12½ Ngr. Op. 173. **Pour la Patrie!** Chant caractéristique p. Piano. 15 Ngr.
Eschmann, J. Ch., Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** p. Piano. 15 Ngr.
Friese, Edm., **Schottische Volkslieder** f. 1 Singst. m. Begl. des Pfte. Heft 1. 2. à 15 Ngr.
Gallrein, Jul., Op. 38. **9 Illustrationen** zu Paul und Virginie von B. de St. Pierre f. d. Pfte. 25 Ngr.
Gernsheim, Fr., Op. 4. **Sonate** (C moll) f. Pfte. u. Viol. 1½ Thlr.
Goldbeck, Rob., Op. 61. **Marche de Fer** pour Piano. 12½ Ngr. Op. 62. **La Fée Paquerette.** Mazourka de Salon p. Piano. 12½ Ngr.
Heinefetter, W., Op. 15. **5 Gesänge** für 1 Singst. mit Begleit. des Pfte. 22½ Ngr.
Krüger, W., Op. 127. **Air de Ballet.** Morceau caractéristique p. Piano. 17½ Ngr. Op. 129. **Berceuse** p. Piano. 12½ Ngr.
Mozart, W. A., Fuge f. das Pfte. Für Orgel übertr. u. mit Pedal-Applicatur bez. v. G. Ad. Thomas. 12½ Ngr.
Pierson, H. H., Op. 61. **Der Friedhof.** Arie für Bass od. Bariton m. Bgl. d. Pfte. 12½ Ngr. Op. 64. **O du mein Alles auf der Welt!** Ged. v. F. Oser f. 1 Singst. m. Begl. d. Pfte. 12½ Ngr. Op. 65. **2 religiöse Gesänge** f. 1 mittlere Singst. m. Begl. d. Pfte. 15 Ngr. Op. 66. **Concert-Arie** f. eine tiefe Stimme mit Begl. von kleinem Orchester. Clavier-Auszug. 12½ Ngr.
Schumann, Rob., Op. 148. **Requiem** f. Chor u. Orch. Clavier-Auszug zu 4 Händen von F. L. Schubert. 1 Thlr. 25 Ngr.
Vogt, Jean, Op. 63. **Synkopen-Polka** f. d. Pfte. 10 Ngr.

Leipzig, den 1. März 1865.

J. Rieter-Biedermann.

[48] In unserem Verlage ist erschienen:

Sammlung von leicht ausführbaren Kirchenmusiken,

besonders geeignet für Chöre mit schwacher Orchesterbegleitung. Partitur.

Nr. 1. »Wenn ich, o Schöpfer« (Dank-Cantate),
– 2. »Jauchzet Eurem Gott« (Hymne),
– 3. »Trauer-Cantate« auf den Charfreitag,
– 4. »Der 103. Psalm«.
} componirt von **A. Späth.**

Preis per Heft 22½ Sgr. im Subscriptionspreis.

Diese neuen im wahrhaft classischen Stil und würdiger Einfachheit gehaltenen Kirchenmusiken erfreuten sich einer überaus guten Aufnahme und wurden von competenter Seite entschieden günstig beurtheilt! — Wir empfehlen dieselben allen Musikdirectoren und Vorstehern an Gesang- und Orchestervereinen bestens und lassen den billigen Subscriptionspreis noch einige Zeit fortbestehen.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

Hildburghausen. **Kesselring'sche Hofbuchhandlung.**

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. März 1865. **Nr. 13.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Neue deutsche Opern [Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther] [Schluss]). — Kritische Anzeigen (Neuere Arrangements für Pianoforte zu vier Händen. B. Werke von S. Bach, Händel und Schumann [Schluss]). — Eine französische Kritik. — Berichte aus Paris und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Recensionen.

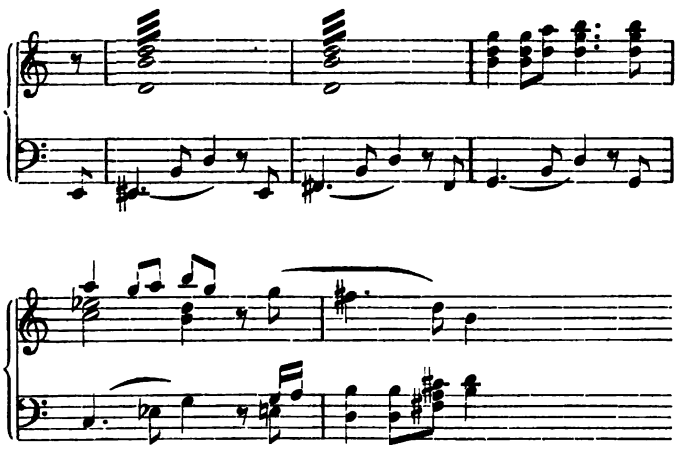
Neue deutsche Opern.

Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther.

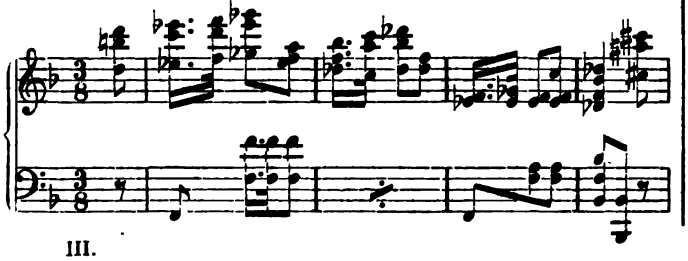
Clavierauszug. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 6 Thlr.

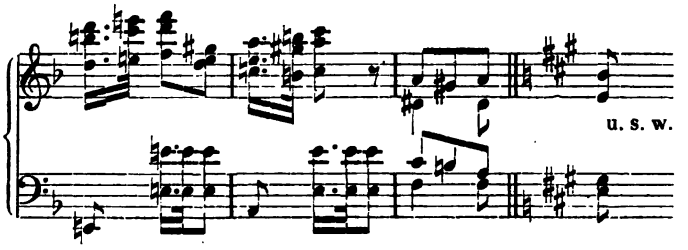
(Schluss.)

Der 3. Act hat eine längere Introduction, die sehr an Weber'sche Art anklingt, auch darin diesen Tonsetzer nachahmt, dass häufig die in den Bass verlegten Motive wohl sich melodisch gestalten, aber einen ganz matten und wirkungslosen Bass abgeben. Z. B.:

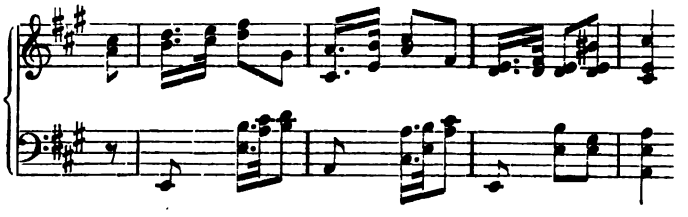


Nr. 10. Duett. Ein höchst gelungenes Stück. A $^3/_8$ *Allegretto*. Dann $^2/_4$ *Allegro assai moderato* d und F so gemischt, dass kaum die eigentliche Tonart zu bestimmen ist. Zuletzt kehrt die erste Ton- und Taktart zurück und zwar durch folgenden auffälligen Uebergang:





Der $^3/_8$-Takt giebt zwar einen Tanzrhythmus:



aber derselbe passt vortrefflich zu der übermüthigen, frohen Stimmung des Bendix. Dazu treten nun die ängstlich bittenden Gesangsstellen der Hedwig in schönsten Contrast. Diese Nummer überhaupt söhnt uns mit ihr theilweise aus. Sie ist die Einzige, die mit dem armen, bekümmerten Abte noch Mitleid, für ihn noch Theilnahme hat; sie beschwört den Geliebten ihn zu retten und lässt kein Mittel unversucht, ihn für seinen Feind günstig zu stimmen. Die Nummer ist reich an feinen Zügen, liebenswürdigen Koketterien und sehr dankbar für die Singenden; und wenn auch der Componist in gewohnter Weise auf dem Meere der Modulationen ohne Ruder und Steuer umhertreibt, so lässt doch die frische und angenehme Melodie und die treffende Charakteristik der beiden singenden Personen dies hier mehr als in den übrigen Stücken übersehen.

Weniger gelungen ist die grosse Arie des Abtes (Nr. 11). Die Mängel derselben kehren in allen denjenigen Stücken wieder, die heftige Unruhe, grosse Erregtheit, überhaupt heftige Affecte musikalisch darzustellen und zu beleben haben. Der Tonsetzer wird alsdann zu unruhig. Anstatt mit starken Strichen ein grosses, hinreissendes Bild zu geben, zersplittert er seine Kraft in einer Masse von kleinen stark contrastirenden Sätzchen. Die vorliegende Arie beginnt *Largo* G $^4/_4$, 7 Takte; *Andante* $^3/_8$, 4 Takte; *Largo* $^4/_4$,

Digitized by Google

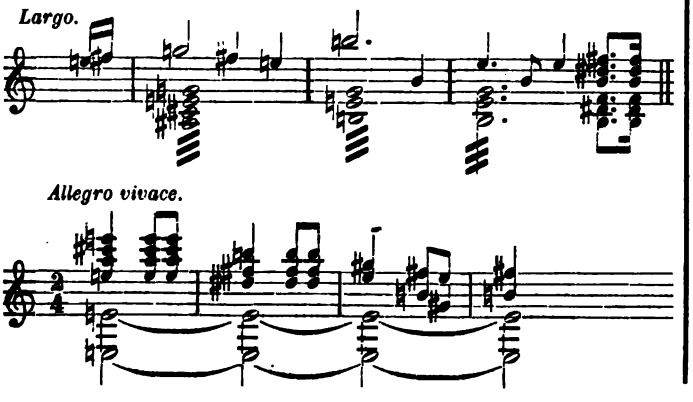
8 Takte;*) *Allegro vivace* 2/4, 6 Takte; *Largo* 4/4, 5 Takte; *Andante con moto* 6/8, 8 Takte und kommt nun erst zu einem länger ausgeführten Satz: *Allegro moderato* 4/4, der, nochmals vom *Andante* 6/8 unterbrochen, schliesslich in ein *Allegro molto* ausläuft. Die Unruhe, in der sich der Abt befindet, seine vergeblichen Bemühungen die Lösung der Räthsel zu finden, die Angst vor der ihm in Aussicht gestellten Strafe und Schande, seine gänzliche Muthlosigkeit und Verzweiflung, seine Wuth über Bendix, der an all seinem Ungemache Schuld ist, das Alles mag zwar den häufigen Wechsel von Tonarten und Rhythmen entschuldigen, dürfte aber den Componisten um so mehr zur Vorsicht mahnen, seine Kräfte nicht in Kleinigkeiten zu vergeuden und durch viele gesonderte Bildchen eine Wirkung hervorbringen zu wollen, die nur einem mit fester Hand straff zusammengehaltenen, wohlgeformten Tonstück, besonders aus der Entfernung, in welche die Bühne den Sänger rückt, möglich ist.

Die peinliche Situation, in der der Abt sich schon befindet, wird durch das Hinzutreten der Gudula noch gesteigert. Sie bringt die Kunde von des Kaisers Einzug und spottet und lacht nun über des Aermsten Angst und Pein in grausamster Weise, ja sie verliert den Respect vor dem geistlichen Herrlein zuletzt so sehr aus den Augen, dass sie ihn dutzt. »Nimmer verlass ich dich — so kreischt sie in ihrer rachsüchtigen Wuth — bis ich dich beschimpft, entehrt sehe!« Dergleichen Scenen können wohl zu leidenschaftlich aufgeregten Tonstücken Gelegenheit geben, zu erquicklichen nie. Nach dem stürmisch dahineilenden Duett zwischen Gudula und dem Abte tritt in der Musik sichtliche Ermattung ein, doch dauert sie nicht lange.

Das letzte Finale (Nr. 13) beginnt mit einem prächtigen Festmarsch, dem sich im Trio ein vollstimmiger Chor anschliesst. Der zweite Theil des Marsches zerfährt wieder und ermattet in einer ausschweifenden Modulation, dagegen wird das Trio durch einen rasch hinlaufenden, wenn auch nicht durchweg fehlerfreien *Basso continuo* belebt und gehoben. Es ist übrigens zu beklagen, dass der Componist auf dieses Tonstück so viel Fleiss und Sorgfalt verwendet hat. Wer die Bühnenverhältnisse nur einigermaassen kennt, weiss auch, wie solche, in ungebührliche Länge gezogene Tonstücke gestrichen und beschnitten werden.

Nun folgt ein Tanz, wie der Marsch ungebührlich ausgedehnt, und nicht von glücklicher Erfindung und Gestaltung. Die Oper, wie wir schon bemerkt haben, ist reich an hübschen Tanzmotiven, der eigentliche Tanz aber zeigt deren nur wenige. Ein Tanz, der in heiter beflügelter Weise an uns herantreten soll, wirkt, wenn er nur mühsam und gezwungen sich forthilft, doppelt ermüdend.

*) Darin folgender Uebergang:



Entschädigt dafür wird der Zuschauer durch den Actschluss, der zu verschiedenen trefflichen Tonsätzen Gelegenheit giebt. Zuerst das von Allen mit Spott und Mitleid betrachtete Auftreten des falschen Abtes, wobei alle Solostimmen, zu dem nebenhergehenden Chor, in ihrer besondern Weise und recht gut auseinandergehalten und auch im Zusammenklange wohl charakterisirt sich aussprechen, Hedwig den Himmel um Beistand anrufend, Gudula bang und sorgend, der Kaiser ernst und nicht ohne Theilnahme, der wirkliche Abt von Frost und Fiebergluth geschüttelt.

Nach diesem Satze folgt die Gerichtsscene, die, wenn auch wieder an häufigem Taktwechsel und rhythmischen Unregelmässigkeiten leidend, doch im Ganzen vortrefflich gearbeitet ist und eine recht glückliche Wirkung machen mag. Das erste Motiv, von dem wir oben schon gesprochen, verbindet die zahlreichen Einzelglieder. Der Raum gestattet uns nicht mehr, auf alle einzelnen Schönheiten dieser Nummer besonders einzugehen, doch müssen wir rühmend noch, nachdem die Oper einmal entschieden zum Ende drängt, des kurzen und kräftigen Schlusses gedenken.

Fassen wir das Resultat unserer Beurtheilung kurz zusammen, so dürfte es ein günstiges für den Componisten sein. Wir müssen ihm bedeutendes Talent zugestehen, das ihn besonders zu Werken leichteren Genres befähigt, und seinem Werke unverdrossenen Fleiss nachrühmen. Er wird in zukünftigen Tonschöpfungen sich grösserer Mässigung im Gebrauche der harmonischen Mittel befleissigen, die Formen seiner Tonsätze einheitlicher gestalten, seine Gedanken origineller und wirkungsvoller ausbilden, die einzelnen Charaktere besonders in den Arien schärfer auseinanderhalten und nicht so oft in einer mosaikartigen Zusammenstellung unbedeutender Kleinigkeiten sein eigentliches Ziel und eine grossartigere dramatische Wirkung aus den Augen verlieren.

Schliesslich wagen wir noch ein Bedenken, das uns bei der Betrachtung vorliegender Oper wiederholt aufgestiegen ist, den nach Operntexten suchenden und leider von jedem Machwerk gar so leicht befriedigten Componisten zu geneigter Beachtung vorzulegen. Die Erfahrung lehrt, dass alle nach allgemein bekannten Gedichten, oder nach vielgelesenen Romanen verfertigten Operntexte nie oder nur höchst selten den gewünschten Erfolg haben. Das ist leicht begreiflich. Dergleichen Sachen sind vollständig abgenutzt, das Interesse daran ist vollständig abgeschwächt. Wir können Don Juan, die Zauberflöte, Freischütz, Fidelio, den Barbier, die Hochzeit des Figaro und sehr viele andere Opern — wir erinnern nur an diejenigen der französischen Schule — unzählige Male mit demselben Vergnügen sehen, obwohl wir den Verlauf der Handlung vollständig kennen, während Opern, die nach Dichtungen und Erzählungen verfertigt sind, die wir seit unsern Schuljahren auswendig wissen, von Anfang an keinen rechten Reiz mehr für uns haben. Augenblicklich vermögen wir uns nur an zwei Werke zu erinnern, die eine Ausnahme gegenüber unzähligen verunglückten Versuchen machen: Templer und Jüdin von Marschner und Faust von Gounod. Günstiger liegen die Verhältnisse, wenn Volksbücher oder bekannte Märchen zu Operntexten verarbeitet werden. Jedenfalls bildet eine längst vorhandene Sage die Grundlage zum Freischütz, obwohl uns darüber ein altes Volksbuch nicht bekannt ist, aber Undine, Rothkäppchen, Aschenbrödel u. s. w. beweisen, dass das Märchen- und Sagenhafte vorzügliche Chancen für einen phantasiereichen Tonsetzer bietet. Man hat manche Walter Scott'sche, E. Th. A. Hoffmann'sche und viele andere beliebte Erzählungen, Bürger'sche, Schiller'sche, Goethe'sche und Uhland'sche Dichtungen in Opern-

Digitized by Google

texte verwandelt, und ganz gewiss wurden vielfach vortreffliche Compositionen dazu geschrieben, aber was ist aus all diesen Opern geworden? Möchten es doch die Componisten bedenken, dass die beste Musik nicht im Stande ist eine Oper zu halten*) und dass, ehe man unendliche Mühe, Zeit und Geduld an die Composition eines dramatischen Werkes setzt, die sorgfältigste und eingehendste Prüfung der Dichtung vorhergehen muss, will man nicht schliesslich zu der schmerzlichen Einsicht kommen, dass Kraft, Ausdauer und Fleiss nutzlos vergeudet wurden — und alle Anstrengung, Mühe und Sorge vergeblich war.

Kritische Anzeigen.

Neuere Arrangements für Pianoforte zu vier Händen.

(Schluss.)

B. Werke von S. Bach, Händel und Schumann.

Grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus von J. Seb. Bach. Vollständiger Clavierauszug zu vier Händen von Aug. Horn. Leipzig, Senff. Pr. 6⅔ Thlr.

Der Messias, Oratorium von G. F. Händel. Nach Mozart's Bearbeitung. Für das Pianoforte zu vier Händen. Bearbeiter ungenannt. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 6 Thlr.

Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von R. Schumann. Op. 54. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Aug. Horn. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Die Bearbeitung der Matthäuspassion für Pianoforte zu vier Händen wird unzweifelhaft Manchen willkommen sein, die entweder mit zwei Händen die Sache nicht bewältigen können, oder mit Partitur und Clavierauszügen nichts anzufangen wissen, oder so enragirte Vierhändigspieler sind, dass sie eben Alles in dieser Form auszuführen wünschen. Im Ganzen hat das von der Verlagshandlung Senff sehr schön ausgestattete Arrangement unsere Bedenken nur zu bestätigen vermocht, welche wir gegen das Vierhändigspielen Bach'scher Compositionen überhaupt und der Passionsmusik insbesondere hegten. Die Freiheit der Bach'schen Stimmführung, die Nähe, in welche die Stimmen sich beständig kommen, das häufige Kreuzen derselben, die öftere Unthunlichkeit der Versetzung wesentlicher Stimmen in höhere oder tiefere Octaven, alles das nöthigt vielfach dazu, den Bass von den obern Stimmen zu trennen, diese dem Primspieler zu übergeben, jenen aber dem Secondspieler; dadurch wird die Prim-Partie unverhältnissmässig schwierig in der technischen Ausführung, namentlich in Bezug auf gebundenes Spiel, unbequem in der Lage, daher auch schwer für den richtigen wohlabgestuften Vortrag der verschiedenen Stimmen; die Secondpartie dagegen wird zu leicht, oder vielmehr uninteressant, ja stellenweise langweilig für den Spieler. Das Vierhändigspielen ist für den Secondspieler nur dann interessant, wenn er in der rechten Hand einen deutlichen Tenor vorzutragen hat, wie es z. B., um die höchsten Muster von Originalcompositionen für vier Hände zu nennen, bei Mozart's Sonaten der Fall ist. Es findet hier auch ein durchaus interessantes und ergötzliches Wechselspiel von Prim und Second statt, welches freilich bei allen arrangirten Sachen schon zum grossen Theil in Wegfall kommt. Dennoch wird der Arrangeur für vier Hände immer bedacht sein, wenigstens annäherungsweise den Musterstil Mozart's herzustellen. Das ist nun bei Bach ein Ding der Unmöglichkeit: Ein Tenor im obigen Sinne ist höchstens bei den Chorälen und andern vierstimmig geführten Chorsätzen vorhanden; derselbe wird überdies durch die Figuration des Orchesters, die doch nicht ganz wegzulassen ist, häufig überkleidet und kann in dieser Form nicht zur Geltung gebracht werden. Endlich ist jene der Sache entsprechende Theilung, welche die Partitur in sehr auffallender Weise darlegt, nicht in analoger Weise durchzuführen: wir meinen die Gegensätze von Doppelchören, von Chören oder Ensemblestücken mit figurirendem Orchester, von Sologesängen mit einem begleitenden Solo-Instrument. Die Placirung der beiden Spieler vor dem Clavier, die Verschiedenheit der Tonlagen, welche sie beherrschen, lässt es nicht zu, dass jenen Gegensätzen eine irgend entsprechende Ausführung zu Theil werde. Viel entschiedener möchte sich daher eine Einrichtung für zwei Claviere empfehlen, wie denn einzelne Stücke dieser Passionsmusik in solcher Bearbeitung bereits veröffentlicht worden sind und sich unstreitig ganz gut ausnehmen.

Die Verlagshandlung dürfte, ebenso wie der Bearbeiter, von den oben ausgeführten Umständen eine Ahnung, bezugsweise fachgemässe Kenntniss gehabt haben. Umso mehr Anerkennung verdient die erstere für das Wagstück, ein so kostspieliges Unternehmen auszuführen (das Ganze zählt 191 Seiten!) und den sicherlich mehrfach geäusserten Wünschen eines Theils des Publicums nachzukommen. Dass Herr Horn, bei seiner bekannten ausgezeichneten Gewandtheit in solchen Arbeiten, bei seiner Unermüdlichkeit im Aufsuchen aller erdenklichen Hülfsmittel und seiner künstlerischen Strenge in Bezug auf Treue und Genauigkeit das Möglichste gethan hat, um die obigen Missstände zu besiegen, sei hier ausdrücklich anerkannt. Ebenso ist zu rühmen, dass der Text vollständig in beiden Partien, selbst bei den Recitativen, abgedruckt ist. Jedenfalls wird zur Ausführung namentlich der Primpartie ein in gebundener Spielart sehr durchgebildeter Spieler vorausgesetzt und nur durch ein sehr »verstandenes« Spiel kann eine erträgliche Wirkung, namentlich der längeren Stücke, auf dem Pianoforte erzielt werden.

Viele der Schwierigkeiten, welche für ein derartiges Bach'sches Werk bestehen, fallen bei Händel weg. Sein Stil ist weit einfacher und durchsichtiger; selten geht er über den vierstimmigen contrapunktischen Satz hinaus, und so dürfte es nach dieser Seite hin weniger gewagt erscheinen, den »Messias« vierhändig zu setzen als die Passionsmusik. Dagegen tritt ein anderer Umstand ein, der in seiner Art auch schwer genug ins Gewicht fällt. Der Händel'sche Chorsatz, weniger interessant und kunstvoll als der Bach'sche, erhebt desto grössere Anforderungen an Tonfülle. Wir Heutigen, vielleicht verwöhnt durch die Massenaufführungen bei Musikfesten, vermögen uns kaum Händel von einem kleinen Chor gesungen zu denken; noch weniger will das Pianoforte zur Aussprache seiner wuchtigen Tongedanken genügen. Uns wenigstens ergeht es so, dass wir zwar Bach'sche Musik jeder Art am Clavier mit verhältnissmässigem Genuss uns vorzuspielen vermögen, dagegen bei Händel sehr bald an ein Gefühl gelangen, das der Langeweile nahe kommt. Seine Tongestalten gewinnen erst lebendiges Leben, wenn sich die Menschenstimme ihrer bemächtigt, während Bach's in gewissem Sinne instrumentale Art der Gesangsbehandlung der Uebertragung aufs Clavier weniger Widerstand entgegensetzt.

*) Die Ansicht unseres Mitarbeiters in Ehren! aber wir haben doch mehr Opern gefunden, wo die gute Musik einen schwachen oder bedenklichen Text, als wo der gute Text eine schlechte Musik gehalten hätte. D. Red.

Digitized by Google

Wir glauben dagegen, dass bei Händel geeignete Verdoppelungen ganz anwendbar sind, um wenigstens die dem Clavier gegebene Tonfülle zu erreichen — ein Mittel, das bei Bach aus vielen Gründen nicht immer anwendbar ist.

Der Verfasser dieses Clavierauszugs hat sich nicht genannt. Wir bedauern dies, weil wir der Ansicht sind, dass Jeder für seine Arbeit auch persönlich einstehen soll, und weil wir durchaus nicht zugeben können, dass das Bearbeiten grosser und berühmter Meisterwerke eine Thätigkeit sei, deren man sich etwa zu schämen habe. Was man zu thun sich nicht scheut, sollte man auch vor der Welt nicht geheimhalten wollen. Doch zur Sache. Etwas auf dem Titelblatt Bemerktes leuchtet uns, wir bekennen es, nicht recht ein: »Nach Mozart's Bearbeitung«! Man weiss, dass Mozart nur in der Instrumentirung Einiges dazugethan hat, was uns heutzutage schon ziemlich unnöthig scheint. Was hat nun ein Clavierauszug mit Mozart's »Bearbeitung« zu schaffen? Uns dünkt, dass bei einem vierhändigen Arrangement eine Freiheit vorausgesetzt werden muss, in Folge welcher zwar nichts Wesentliches zu dem Original hinzugefügt, in der Clavierbehandlung dafür desto ungehemmter zu Werke gegangen wird. — Am besten gefallen uns in dem vorliegenden Arrangement die zarten Nummern, also die Arien. Hier genügen die Mittel des einfachen Claviersatzes noch am ersten. Bei den Chören scheint uns der Bearbeiter dem Mittel der Verdoppelung öfter entsagt zu haben, als zu einer annähernden Wiedergabe Händel'scher Kraft gerathen erscheint. Er hat hier die Partitur mehr abgeschrieben, als sie im eigentlichen Sinne bearbeitet; er hat offenbar mehr auf die Klarheit der Stimmführung gesehen als auf das Klangwesen, und er mag seine guten Gründe als Musiker dafür anzugeben vermögen. Da es sich aber doch darum handelt, die Sache dem Instrument anzupassen, so dürften seinen guten Gründen leicht bessere entgegen zu setzen sein und diese liegen für uns in der Nothwendigkeit des Ausdrucks Händel'scher Kraft, nicht Händel'scher Detail-Arbeit, die ja im Grunde so gar hoch nicht anzuschlagen ist.

Wer da nun immer Recht behalten möge, wir empfehlen jedenfalls Solchen, die keine Gelegenheit haben Händel'sche Oratorien in grosser Ausführung zu hören, und doch ihm näher zu kommen wünschen, das obige Arrangement; sie werden in den Arien Stoff genug zu grossem Genuss finden, und bei den Chören ihrer Phantasie Raum geben, um an der Hand des beigedruckten Textes sich eine grossartige Gesangswirkung dazu zu denken.

Den zahlreichen Freunden des Concerts von Robert Schumann wird das Erscheinen des obigen vierhändigen Arrangements um so willkommener sein, als ein solches bisher nicht gedruckt war. Das reizende Werk gewährt auch in dieser Form, wie wir uns durch mehrmaliges Spiel überzeugt haben, sehr viel Genuss. Man sieht, dass Schumann zu jenen Componisten zu rechnen ist, deren Musik in jeder Form schön bleibt, weil die Schönheit eine innerliche, nicht von äusseren Voraussetzungen abhängige ist. — Herr Horn hat auch diese Aufgabe mit sehr vielem Geschick gelöst: die Klangwirkung des vielfarbigen, nun von Clavier und Orchester auf das erstere allein zusammengezogenen Werkes ist immer noch prächtig. Was die Ausführbarkeit betrifft, so fehlt es freilich nicht an ziemlich schweren und auch einigen unbequemen Stellen. Die ersteren liegen in der Natur der Sache und können vom Bearbeiter nicht vermieden werden. Die andern sind zum Theil ebenfalls durch die Form bedingt; doch hätte Manches immerhin beseitigt werden können. So ist nicht wenigen Spielern das fortgesetzte Nachschlagen (ohne Noten auf dem guten Takttheil) unbequem. Seite 4 letztes System ff. hätte deshalb vielleicht eine Note des Primspielers noch in den Second gezogen werden können, wodurch eine vorschlagende Note gewonnen wurde. Die unspielbare Stelle im Finale, wo der Bearbeiter selbst eine Anmerkung zur Ausführung macht, rathen wir allen Primspielern eine Octave höher zu nehmen, wodurch die Sache leicht und sicher wird. Herr Horn hat hier nicht den Muth gehabt von der Original-Octave abzugehen und das Bedürfniss des Spielers in erster Linie zu berücksichtigen. Jeder Bearbeiter kommt bei solchen Stellen ins Gedränge, und wir sind weit entfernt Herrn Horn zu tadeln, wenn er einmal den richtigeren Entschluss nicht fassen konnte. — Im Ganzen spielt sich das Arrangement ausgezeichnet und sei nochmals bestens empfohlen.

Eine französische Kritik.

J. J. Wer je französische Musikkritiken gelesen hat, kennt den feinen, abgeschliffenen, eleganten Stil, in den nichtssagende Gedanken gehüllt sich so reizend lesen; das sprudelt von feinen, witzigen, fast geistreichen Wendungen, und zieht wie ein Brillant-Feuerwerk am Auge des geblendeten Lesers vorüber, der, unwillkührlich gefesselt durch die liebenswürdige Form, erst wenn er zu Ende ist bemerkt, dass er sich auf die hinterlistigste Weise aufs Eis führen liess und sich an blossen Arabesken ergötzte. — Solche Kritiken gehören aber noch immer zur besseren Gattung und man kann froh sein, wenn in der vergoldeten Schale eben gar kein Kern enthalten ist; weit schlimmer ist der Leser daran, wenn, wie es häufig der Fall, geradezu Absurdes, Verrücktes, wie wir gewissenhaften Deutschen es kaum glauben möchten, zum Vorschein kommt.

Und in diesem Falle befindet sich nicht etwa nur das Heer der, zum Theil eines bedeutenden Rufes sich erfreuenden Referenten der periodischen und Tages-Presse, sondern die namhaftesten Musikkritiker *ex professo*, und es fällt uns bei ihnen um so mehr auf, als sie bei absolutem Mangel an Wissen und Verständniss auf Alles, von Palestrina bis auf Beethoven, in wohlgefälliger philosophisch-speculativer Weise ihre zersetzende Thätigkeit ausdehnen. Hervorragendes in dieser Beziehung hat z. B. auch P. Scudo geleistet, der sich in Deutschland, ich weiss nicht warum, eines gewissen Rufes der Gründlichkeit erfreute; Ruhe seiner Asche! Auch erwähnte ich seiner nur, um auf seinen Nachfolger in der »*Revue des deux mondes*« Henri Blaze de Bury und einen Artikel aus dessen Feder über die Gounod'schen Opern »Faust« und »Mireille« zu kommen, in welchem er diesen Componisten einer, in gewisser Beziehung ausgezeichneten Kritik unterzieht, wenn seine Auslassungen auch weit entfernt sind von den angeborenen Fehlern seiner Landsleute frei zu sein: der Oberflächlichkeit und dem halben Wissen. Auch er spricht sich über Vieles mit apodiktischem Absolutismus aus, das ihm nur im Nebel des halben Verständnisses zum Bewusstsein gekommen, und giebt dem Leser das Resultat subjectiver Träumereien für wissenschaftliche Abstraction. Die Wesenheit der Gounod'schen Muse aber hat er sehr richtig aufgefasst, er schildert sie drastisch und nicht ohne Schärfe; seine Landsleute mögen sich nicht wenig gewundert haben über den Blitz aus heiterem Himmel.

Ich will ihn nunmehr selbst reden lassen, folge ihm indessen nur soweit er den »Faust« behandelt, weil ich hier im Gegensatze zu »Mireille« die Prämissen als bekannt voraussetzen darf. —

»Klang, Accorde, Modulation, Rhythmus, Instrumentirung

Digitized by Google

sind freilich nur äussere (?) Mittel; aber es sind heutigen Tages sehr wirkungsvolle Mittel, mit deren Hülfe jeder intelligente, theoretisch gebildete Mensch eine Musik hervorbringen wird, die ohne ein wahres Meisterwerk zu sein in den Augen der Welt dafür gelten wird. Es ist dies der Standpunkt des Gounod'schen »Faust«, einer gelungenen Oper ohne Gedanken, einer Musik aus zweiter Hand, von einem eminenten Musiker geschrieben. Man wolle das Wort »Gedanke« *(idée)* nicht missverstehen, das, im musikalischen Sinne gebraucht, nicht allein Einfall, Thema, Motiv bedeutet, sondern unserer Auffassung nach etwas viel Bezeichnenderes, Transcendentales, sagen will. Wie jene Sterne, die urplötzlich das blaue Firmament an einer Stelle durchbrechen, wo bislang Planeten-Körper nicht zu sehen waren, und deren unerwartetes Erglänzen das Auge blendet, so bricht der Gedanke hervor. Ehe du ihn erkennen kannst lebt er, und schon ist er Wort, Ton, Bild geworden, und indem er plötzlich in allgemein verständlicher Form sich kundgiebt, erweckt er in dir genau dieselben Empfindungen, die er in seinem Schöpfer wachgerufen. Hiermit haben wir den kritischen Punkt des Gounod'schen Werks berührt: die, durch die Incarnation des Gedankens hervorgerufenen Empfindungen entstammen nicht seiner Musik, sondern der Goethe'schen Dichtung, der der Erfolg dieser Oper, wie so manch anderer Schöpfungen auf dem Gebiete der Musik, der Dichtung, der Malerei in Wahrheit zu verdanken (?). — — — Der Mangel an Schaffenskraft, an üppig wuchernder Productivität bezeichnet eine Periode des Verfalls in der Kunst, alle äusseren Zuthaten, der ganze Luxus der geschicktesten »Mache« können ihn nicht ersetzen. Dann sieht man oft geistreiche, begabte und vortreffliche Eklektiker erstehen, die, von vornherein der besten Quellen kundig, in der Vergangenheit Vorräthe für die Bedürfnisse der Gegenwart sammeln. — — — So die Bildhauer Roms unter den Kaisern. — — — Ohne ängstlich auf die Analogie pochen zu wollen, glaube ich doch, dass viele Beziehungen zwischen jenen fleissigen Männern und Herrn Gounod nachzuweisen wären. Auch er versteht es im schönsten Stile zu schreiben (?), obwohl er diesen Stil nicht geschaffen. Er hat ihn so geschickt und so eifrig bei den Meistern studirt, dass er ihn zur Stunde mit einer reizenden und imponirenden Natürlichkeit behandelt. —

Fuge, Contrapunkt, ihr Hippogryphen des Pedantenthums, ihr Vogelscheuchen für frivole Geister, was gewinnt man nicht in eurer Dressur, die für die Organe des Denkens das ist, was Turnen für das Muskelsystem! — — — Uebertreiben wir indessen nicht. Händel hat ganze Oratorien geschrieben, in denen nicht eine einzige Fuge vorkommt (?) — — — In der kleinen *missa solennis* von Rossini ist die Gloria-Fuge ein grosses Stück Gelehrsamkeit im Sinne der Schule; doch hat sie Niemanden überrascht, denn waren auch Umkehrung, Gegenbewegung, Engführung niemals die gewöhnlichen Leckerbissen des grossen Italieners, so genügte es doch den Tell zu hören, um sich zu sagen, dass der Mann, der das Orchester so zu behandeln verstanden, alle Geheimnisse der Kunst besessen habe (?). Herr Gounod besitzt die Kunst der Instrumentirung in der Vollkommenheit. — — — Wenn ich den Faust höre, berühren mich von den ersten Takten an Empfindungen der angenehmsten Art. — — — Ich frage nicht, ob diese Modulationen und Accorde den Regeln entsprechen: das befriedigte Gefühl, das sie in mir hervorrufen, überzeugt mich zur Genüge, und ich rufe aus »das ist Musik«. Erst später kommt die Enttäuschung nach. Ich überlege, dass die Oper »Faust« heisst, und dass es somit nicht genügt, wenn der Componist, der ein solches Thema behandelt, den Beweis von gewöhnlicher musikalischer Begabung liefert. — — — Ich weiss gewiss den Stil zu schätzen, ich verlange aber auch Gefühl und Wahrheit des Ausdrucks, verlange, dass die Charaktere mit Meisterhand durchgeführt, die Situationen klar gezeichnet seien. — Chöre von kindischen Greisen, Landsknechts-Ritornelle machen noch keine Faust-Partitur aus, selbst wenn sich zu diesen übrigens hochachtbaren Nummern hin und wieder ein herrliches Cavatinenbruchstück gesellte, das indessen, bald aus kaltem Verstande, bald aus Sentimentalität entsprossen, wahrem Gefühle nie entspricht. — Ich würde Herrn Gounod vielleicht sehr überraschen, wenn ich ihm sagte, dass er, wo er glaubte in mehr oder weniger präciser Weise die Musik zum Goethe'schen Faust zu schreiben, vielmehr eine italienische Oper im besten Geschmacke schuf. — — —

Aber, wird man fragen, wie erklärt sich, wenn wir es hier blos mit einer italienischen Oper zu thun haben, der grosse Erfolg in Deutschland? Ueben wir Gerechtigkeit, zollen wir der Partitur des Herrn Gounod den gebührenden Tribut der Achtung, aber lassen wir uns nicht verleiten, naiver Weise ihr zuzuschreiben, was sie einer Schöpfung entlehnt, die der barbarischen Behandlungsweise trotzt, die man misshandeln, beleidigen, verwüsten, zerreissen kann, ohne ihre Widerstandsfähigkeit zu brechen! — — — Es genügt, damit diese Musik in Deutschland gefalle, dass sie die typischen Spinnrad-, Brunnen-, Dom- und Kerkerscenen begleite, dass sie einer erneuten Manifestation einer Dichtung zum Vorwande diene, deren Episoden, stets von Neuem reproducirt, in Aller Herzen leben. Deutschland kann eine Faust-Oper nicht entbehren. Geschrieben, ersetzte die Gounod'sche Partitur zur rechten Zeit die Spohr'sche, der, trotz ihrer aufdringlichen enharmonischen Combinationen, nicht aller Werth abzusprechen war, die aber, nachdem sie zur Erheiterung dreier Generationen gedient hatte, für ihre alten Tage die Ruhe in den Archiven zu beanspruchen anfing. Der Spohr'sche Faust hat sich 40 Jahre auf dem Repertoire gehalten, ich wünsche dem Gounod'schen Werke dieselbe Laufbahn! Was man indessen, ohne Hexenmeister zu sein, prophezeien kann, ist, dass früher oder später diesem neuen Faust ein dritter, ebenso gelungener, ebenso glücklicher folgen wird, der wiederum neue provociren wird u. s. w. durch die Jahrhunderte, bis zu einem Mozart der Zukunft, der, zum letzten Male an diesem Vorwurfe sich begeisternd, ein Meisterwerk schaffen wird, das Nichts mehr zu wünschen übrig lässt. — Ich nannte Mozart, und nicht ohne Absicht. Man kennt das Aufsehen, welches das Erscheinen des Don Juan in Deutschland seinerzeit machte. — — — Goethe hörte die neue Oper, und diesem ersten Eindrucke verdankte er wahrscheinlich die Ueberzeugung, die er erst später aussprach, Mozart sei der Einzige, der im Stande gewesen wäre Faust's innere Kämpfe, Gretchen's schmerzliches Geschick in Musik zu setzen. — — — Schiller gegenüber sprach er sich brieflich in ähnlicher Weise aus. — Wer weiss? Es lebte ein Mann, ein grosser Musiker, dem Nichts fremd war, was der Welt der Intelligenz angehört. — — — In Ermangelung Mozart's schien Keiner so sehr als er berufen, den Faust mit Meisterhand zu berühren. Goethe selbst munterte ihn wiederholt zu dem Versuche auf: Meyerbeer (!!?). — — — Diese von dem fressenden Gifte des Zweifels angesteckte Seele in der Tiefe ihrer elenden Pein zu studiren, ihr zu folgen in jedem heissen Streben, in jedem Rausche, bis zu ihrer endlichen Versöhnung und Beruhigung durch die Liebe (also auch im zweiten Theile?), das besass wohl Anziehungskraft für das Genie eines grossen Künstlers. Ein solches Thema hätte Beethoven zum Programme einer Symphonie gewählt, Meyerbeer, mit grösserer Objectivität begabt, der überall das Drama sah und fühlte, hat ein Zwischenspiel daraus gemacht, das die ganze Domscene enthält, und durch einen Michel-Angelo entlehnten Effect den Schrei des Abgrundes, und die himmlische Stimme, die Klage der Verzweiflung und die Hymne der Erlösung verbindet. — Ich muss hier abbrechen, die Faust-Idee berauscht mich, wenn ich bei ihr verweile, wie edler Wein.«

Digitized by Google

Letzteres glaube ich nun Herrn Henri Blaze de Bury aufs Wort. Er war auf dem besten Wege unter den Tisch zu fallen. Offenbar kann es mir nicht einfallen, die sachlichen Irrthümer, den *nonsens*, von dem der Artikel strotzt, zu widerlegen. Auf sie vorbereitet habe ich schon im Eingange, und traue dem denkenden Leser zu, dass er dieses Gängelbands nicht bedarf. Auch war es gar nicht meine Absicht kritisch und negirend vorzugehen, sondern positiv bejahend; in der Grundanschauung hat der Verfasser vollkommen recht, wenn es ihm auch nicht immer gelingt, das was er meint und will dem Leser zu klarem Bewusstsein zu bringen. Fassen wir an verschiedenen Stellen Ausgesprochenes in ein Resumé zusammen, so finden wir als der, trotz vorgenommener wesentlicher Kürzungen noch immer langen Rede kurzen Sinn, dass Gounod alle Originalität abgeht, dass er reiner Eklektiker*), folglich ein Talent und kein Genie, dass seine Musik gemacht und nicht empfunden, endlich dass der »Faust«, wie Bury von seinem Standpunkte aus objectiv genug sagt, eine italienische Oper, wie ich lieber sagen würde eine französisch-italienische Oper im Meyerbeer'schen Sinne ist. — Und dass ein Franzose zu dieser Anschauung gelangen konnte, dass er einsehen konnte, welch breite Kluft zwischen der Gounod'schen Musik und dem Goethe'schen Faust gähnt, dass er den Muth hatte der öffentlichen Meinung und dem herkömmlichen Schlendrian in seinem Vaterlande diesen Handschuh ins Gesicht zu werfen, verdient meines Erachtens alle Anerkennung. In einem wesentlichen Punkte irrt Bury, wenn er nämlich behauptet, der Erfolg des Gounod'schen »Faust« in Deutschland sei seinem Goethe'schen Antheil zu verdanken; wo ich gefragt habe, erhielt ich immer zur Antwort, dass die Verstümmelung des grossen Dichters unangenehm berühre, dass man vorziehen würde jedes andere Libretto der Musik untergelegt zu wissen. Dies gereicht meinen Landsleuten zur Ehre und kann mich einigermaassen damit versöhnen, dass die Hauptanziehungskraft der Gounod'schen Oper für sie eben darin beruht, dass sie ist, was ein Franzose an ihr tadelt, »eine in nichtssagend-gefälligem Stile geschriebene, mit allem Luxus äusserer Effectmittel ausgestattete, modern-sentimentale Musik«. Von komischer Wirkung ist, dass Bury das endliche Gelingen einer Composition des Faust einem Mozart der Zukunft vindicirt, und in demselben Athem die Faustidee zu einem Symphonie-Programme vorzüglich geeignet nennt; dieser trauliche Verein von Classicismus und Weimarismus bei meinem transrhenanischen Collegen ist im Gegensatze zu der höchst feindlichen Stellung dieser Elemente im lieben Vaterlande höchst bezeichnend, und liefert den Beweis, dass der Verfasser der eigentlichen Wesenheit der Mozart'schen Muse sich ebensowenig bewusst ist, als der Postulate der Programmmusiker, über die er indessen ein Weites und Breites zu sagen nicht unterlässt. — Inwiefern ich den Goethe'schen »Faust« überhaupt nicht für componirbar, die Faust-Idee als rein musikalischen Vorwurf benutzt, wie Alles vorwiegend Betrachtende, Speculative, sogar für unmöglich, respective kunstgefährdend halte, ist hier nicht der Ort auseinanderzusetzen, es liesse sich an der Hand der Versuche, die in dieser Richtung gemacht wurden, übrigens leicht nachweisen; sie alle, und der hervorragendste unter ihnen, der Schumann'sche, nicht ausgeschlossen (? D. Red.), sind vorzüglich geeignet, die Nichtigkeit des Bemühens, »Abstractes« musikalisch darstellen, andere Musik schreiben zu wollen, als rein musikalische (dieser anscheinende Pleonasmus dürfte dennoch verständlich sein), nachzuweisen.

*) Dies aber im besten Sinne des Wortes, und was Gounod von älteren und jüngeren Meistern gelernt, wie schön er sein Wissen zu verwerthen gewusst, verdient gewiss alle Achtung, doppelt aber in unserer Zeit, wo der junge Nachwuchs zum grossen Theile glaubt, von vornherein auf eigenen Füssen stehen zu müssen, es verschmäht, die Errungenschaften der Vergangenheit sich zu eigen zu machen, Lernen für pedantisch, Nachahmen für Zopf hält und nicht bedenkt, dass Vollendung und Reichthum der Form nur durch Studium und Nachahmung bewährter Meisterwerke gewonnen werden kann. Die Alten wussten das wohl und handelten danach. Vergl. auch den vorzüglichen Artikel über Fél. David's »Wüste« aus M. Hauptmann's Feder im Jahrgang 1845 Nr. 28 dieser Ztg.

Berichte.

Paris. *R. J.* Das interessanteste musikalische Ereigniss dieser Saison ist der glänzende Erfolg der »Zauberflöte« im *Théâtre lyrique*, er ist ein neuer Beweis, wie sehr der musikalische Sinn sich hier gehoben hat. Das Werk war bis jetzt hier nur durch eine Art Potpourri bekannt, welches im Jahre 1801 und zuletzt 1827 in der grossen Oper unter dem Namen »Die Mysterien der Isis« gegeben wurde und durch einige Vorstellungen der deutschen Operngesellschaft im Jahre 1829. Diesmal wurde an der Musik nichts geändert, aber wir Deutschen vermissen mit Bedauern unsern alten Papageno in seinem Federkleide, unsere Schlange und unsere wilden Thiere, den Prinzen Tamino sehen wir in einen Fischer verwandelt, die Königin der Nacht verliebt in ihn, als Nebenbuhlerin von Pamina, die mutterlos geworden ist. Man hat aus dem alten Sujet ein neues zusammengeflickt, wo möglich noch dümmer als das alte. Die meisten Situationen der Musikstücke sind ziemlich treu beibehalten; aber doch sind mehrere derselben durch diese Veränderungen so verrückt geworden, dass sie die richtige Würdigung der Musik wesentlich beeinträchtigen. So ist z. B. die Arie »Dies Bildniss« die Liebesgeschichte des Fischers Tamino, die er dem Pärchen Papageno und Papagena erzählt, welche beide gewöhnliche Menschenkinder wie unsereins geworden sind; dadurch ist die Scene zwischen dem Mohren und Papageno, und die Furcht Beider, ebenfalls ganz unverständlich. Den Arien der Königin der Nacht wurde am meisten zugesetzt. Die eine ist zur Liebeserklärung an Tamino und die andere zur höhnischen Verspottung der Pamina zurecht gestutzt. Im Quintett des ersten Actes bekommt Papageno kein Schloss vor den Mund, sondern wird nur stumm; endlich besteht die Oper aus vier statt aus zwei Acten. Trotz alledem finden wir aber unsere gewohnte Musik wieder, und zum grossen Theile sehr gut ausgeführt. Pamina und die Königin der Nacht, Mad. Carvalho und Frl. Nilson, sind vorzüglich, die drei Damen und die drei Knaben, Papageno und die Chöre ebenfalls sehr gut. Jeden Abend ist das Theater gefüllt, und alle hiesigen Walzer- und Quadrille-Fabrikanten haben ihre Opus über Themas aus der Zauberflöte verfertigt, die nun in ihren alten Tagen nicht nur Löwen, sondern auch Pariser *lionnes* anzieht und nach deren Zauberglöckchen die Grisetten tanzen. — An der grossen Oper wird eifrig an der »Afrikanerin« studirt, die den 17. oder 19. April aufgeführt werden soll. Unterdessen wird fortwährend »Roland« gegeben, welcher, in Beziehung auf die Geldeinnahme, der grösste Succès ist, den die grosse Oper je gehabt hat. Das Sujet trägt wohl viel dazu bei; »*Gloire*« und »*Honneur de la patrie*« wird in Unisono-Chören und mit einem Mordspectakel geschrieen und gesungen und da applaudirt ein französisches Publicum immer. — An der *Opéra comique* wurde vor einigen Tagen eine neue Oper von Félicien David aufgeführt, *Le Saphir*, nach dem Lustspiel von Shakespeare »Ende gut Alles gut«. Die Aufnahme war lau, und es scheint, dass dies Sujet nicht geeignet war, David zu inspiriren; wir finden in seiner Musik nicht die Vorzüge, die ihm sonst eigen sind.

Digitized by Google

Im letzten Concert des Conservatoires wurde die neunte Symphonie von Beethoven ganz vorzüglich gegeben und mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen. Ausserdem gab man das Andante der 49. Symphonie von Haydn, das Finale aus »Euryanthe« und die Ouvertüre zu »Wilhelm Tell«. Beifolgend die Programme der vorhergehenden Concerte: Im zweiten: Die Beethoven'sche A dur-Symphonie; *Salve Regina*, ohne Begleitung, von Orlando di Lasso; Allegro des 17. Violinconcerts von Viotti, von Herrn Lotto vorzüglich gespielt; Fragmente aus den »Ruinen von Athen«; Ouvertüre zu »Euryanthe«. Im dritten Concert: B dur-Symphonie von Beethoven; *Ave verum* von Halévy, welches sehr gefiel; Clavierconcert in G-moll von Mendelssohn, gespielt von Herrn Diemer, einem der besten hiesigen Clavierspieler; zweites Finale aus der »Vestalin« von Spontini; Ouvertüre zu »Zampa«. Im vierten Concert: C dur-Symphonie von Beethoven; Jägerchor aus »Euryanthe«; Adagio aus dem Septett von Beethoven; Fragmente aus der »Walpurgisnacht« von Mendelssohn; B dur-Symphonie (Nr. 52) von Haydn.

In der Gesellschaft der Componisten finden nun wöchentlich Auditionen neuerer Werke der Mitglieder statt, und auch in den öffentlichen Concerten begegnen wir jetzt mehr und mehr Abwechslung in den Programmen. Man scheint doch endlich einzusehen, dass man nicht jedes Jahr dieselben Stücke spielen kann.

Im *Concert populaire* wurde kürzlich eine Ouvertüre von Bargiel gegeben; von demselben Autor wurde in einem Concerte der sehr talentvollen Pianistin Frau Serrier ein Trio vorgetragen; ausserdem spielte sie von neueren Werken »Inneren Kampf« von J. Rosenhain.

In den Quartett-Soiréen von Maurin und Chevillard spielte Herr Stöger, ein vortrefflicher Clavierspieler und tüchtiger Musiker, die symphonischen Variationen von Schumann.

Auch eine neue Gesellschaft für moderne und classische Trios ist erstanden, von den Herren de la Nux, White und Laserre, die ein vortreffliches Ensemble bilden. Dort hörten wir ein Trio von Schumann, eine Sonate von Rubinstein mit Cello, ein sehr interessantes Trio von Damke; das dritte Trio von J. Rosenhain in F-moll, und in der nächsten Sitzung wird ein Trio von Gade gegeben werden. So verschwinden denn nach und nach die bisherigen Missstände des hiesigen Musikwesens und auch da wird es Frühling.

Leipzig. *S. B.* Das Wichtigste, was das neunzehnte und vorletzte Abonnement-Concert brachte, war für uns jedenfalls die neue Symphonie von Woldemar Bargiel, welche den zweiten Theil eröffnete und vom Componisten persönlich dirigirt wurde. Ist dem vorurtheilsfreien Concertbesucher doch nichts angenehmer als die Aussicht auf einen neuen Eindruck, der voraussichtlich nicht durch die Empfindung des Unbehagens oder gar Widerwillens getrübt oder aufgehoben wird. Und einen solchen Eindruck durfte Jeder erwarten, der Bargiel's Art und Weise kennt. Er ist immer der tüchtige Musiker, der sich ebenso sehr schämen würde in seinen Tönen etwas Banales auszusprechen, als die Schule zu verleugnen, welcher jeder schaffende Künstler angehören muss, will er irgend Beachtung finden, weil diese Schule Alles enthält, was unsere Kunst gross und bedeutend gemacht hat. An Einzelnem mag immerhin Das und Jenes in der neuen Symphonie auszusetzen sein, im Ganzen genommen hat sie den entschiedenen und grossen Vorzug des ächten Symphoniestils. Die Themen haben Kern, sind der Entwicklung in hohem Grade fähig und werden demgemäss ausgeführt. Die Behandlung des Satzes ist durchweg polyphon: vier Stimmen neben oder übereinander zu stellen und in langweiliger Einförmigkeit forttraben zu lassen, kann Bargiel nie in den Sinn kommen; er ist Contrapunktiker und das will nichts Anderes heissen als: guter Musiker. Was das Klangwesen betrifft, so ist es in diesem neuen Werke durchgängig vortrefflich; höchstens eine einzige (chromatische) Stelle im Finale könnten wir als unschön klingend bezeichnen. Diese aber, wie auch eine leicht misslingende Hornstelle im zweiten Theil des Trio vom Scherzo, könnten durch etwas veränderte Instrumentirung viel vortheilhafter gestaltet werden. Die Erfindung ist, wir müssen es gestehen, nicht überall vollständig originell, man begegnet Figuren und Themen, die man anderswo gehört hat; doch legen wir hierauf weniger Gewicht, weil dergleichen bei den grössten Meistern vorkommt. Immerhin würde auch darin durch kleine Abbiegungen den Vorwürfen vorzubeugen sein, welche die allzeit eifrigen Reminiscenzenjäger aus der einst gedruckten Partitur zusammenschmieden möchten. Am meisten haben wir noch verhältnissmässig gegen die Formgestaltung einzuwenden, insofern Manches entschieden zu lang und ausführlich behandelt ist, was sich kurz und bündig sagen liess. So z. B. der Durchführungssatz im ersten Allegro, das Ende des Andante und der Schluss des Finale. Hier ist der Punkt, wo man unserer Ueberzeugung nach nie genug aus Beethoven's letzten Werken, namentlich den Quartetten, lernen kann. Alle Uebergangs-, Einleitungs- und Schlussgruppen werden von ihm immer äusserst knapp gehalten; dadurch stellt sich Alles so concis und gedrungen dar. — Die Symphonie, vom Orchester mit Virtuosität und merklicher Liebe gespielt, fand im Publicum freundliche Aufnahme; der Componist hätte noch grössere Auszeichnung verdient. — Die übrigen Nummern des Concerts bestanden ausser Mendelssohn's Sommernachtstraum-Ouvertüre, die den Anfang bildete, in Vorträgen der Herren Gunz und Kömpel. Ersterer sang die Arie aus »Euryanthe« »Wehen mir Lüfte«, Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte« und zum Schluss des Concerts die schon öfter von ihm gehörte Cavatine von Boieldieu »Komm o holde Dame«. Seine Leistungen wurden sehr freundlich aufgenommen, wir können aber nur bei Nr. 1 und 3 unsere volle Zustimmung geben; im Beethoven'schen Liederkreis vermissten wir die feinere poetische Auffassung. Herr Gunz scheint nur bemüht, wie es bei dem Theatersänger auf der Bühne nicht anders als billig ist, Alles in recht scharfer Beleuchtung aufzustellen, d. h. recht deutlich auszusprechen und jeden Ton klar vernehmlich werden zu lassen. Auf der Bühne thut dann das Spiel, die Umgebung etc. das Uebrige. So ist es aber nicht im Concert. Hier muss die Seele und die Empfindung ausschliesslich in der Stimme, im Ton, in der Modification desselben liegen. Herr Gunz hatte aber für Alles nur einen Ton, eine Manier, und so konnte Beethoven's im Aether höchster mystischer Poesie sich bewegende Musik nicht zur rechten inneren Wirkung gelangen. — Herr Kömpel ist als einer der ersten deutschen Violinisten bekannt. Er wird von Manchen Joachim gleichgestellt; ob dies letztere begründet sei, wollen wir, da wir diesen Künstler zum ersten Mal hörten, noch nicht beurtheilen. Er spielte Spohr's Gesangsscene und Beethoven's G dur-Romanze und fand auszeichnenden Beifall.

— In der vierten und letzten Abendunterhaltung für Kammermusik (26. März) kam zum Beginn ein ungedrucktes *Concerto* in drei Sätzen für 2 Violen, 2 Gamben (Violoncelle), Violoncell und Contrabass von Seb. Bach zum ersten Male zu Gehör, dessen zweiter und dritter Satz uns besonders fesselten. Es ist vorauszusehen, dass der Druck dieses bisher unbekannten Kleinods nicht lange auf sich warten lassen wird. Hierauf spielte Frau Schumann mit den Herren David, Hermann und Lübeck das Clavierquartett in A von Brahms. Bei den hier herrschenden Ansichten über diesen Componisten ist der Muth, den Frau Schumann durch diese Wahl bewies, besonderer Anerkennung werth. Das Endresultat war allseitiger lebhafter Beifall. Man müsste indess ein schlechter Beobachter

Digitized by Google

sein, wenn man nicht bemerkt hätte, dass dieser Beifall zum grossen Theil der gefeierten Künstlerin galt, und, was den Componisten betrifft, höchstens die Anerkennung des bedeutenden Talents und des hochachtungswürdigsten Strebens in sich schloss. Nur eine geringere Zahl der Zuhörer dürfte im Stande gewesen sein, sich mit uns in die Art und Weise Brahms' hineinzufinden. Wir sind keineswegs gesonnen abzustreiten, dass in diesem Naturell sich Eigensinniges, Herbes, Starres und selbst Barockes im höheren Grade geltend macht, als dem Publicum und den Academikern der »reinen Schönheit« lieb ist. Wir müssen aber daran erinnern, dass auch und gerade die allergrössten Meister, eben ihrer Selbständigkeit wegen, ihre herben Seiten haben, die noch jetzt nicht von allen Hörern überwunden sind. Wenn die Form Alles ist, und ein Persönliches gar nicht mehr sich künstlerisch gestalten soll, dann haben wir eben das ermüdende Einerlei egyptischer Bildnerkunst und endlich die vollkommene Charakterlosigkeit der musikalischen Producte. Ueber das Wieviel erlaubter Selbständigkeit kann gestritten werden, es tritt die Frage dann aber auf das Gebiet des Subjectiven: der eine ist mehr, der andere weniger im Stande, sich in Fremdes und Selbständiges einzuleben. Schliesslich entscheidet die Meisterschaft; ist Brahms wirklich Meister seiner Kunst geworden, dann ist die Frage nur eine Frage der Zeit. Darum handelt es sich aber zunächst, ob Brahms bereits als »Meister« bezeichnet werden kann. Wir betrachten diese Frage vorläufig als eine offene (vergl. die Anmerkung Seite 182 d. Bl.). — In Kürze berichten wir noch, dass Herr Lübeck hierauf mit grossem Beifall zwei Bach'sche Violoncell-Sätze, und Frau Schumann mit Herrn David zum Schluss Beethoven's Adur-Sonate Op. 47 ebenfalls zu allgemeinster Befriedigung, spielte. — Bei dem Bach'schen »Concerto« wirkten ausser den schon Genannten noch die Herren Röntgen, Pester, Elzig und Backhaus zu trefflichstem Gelingen mit.

Nachrichten.

Aus London wird uns geschrieben: Einem mit nächstem folgenden allgemeinen Ueberblick über die musikalische Thätigkeit Londons seit Beginn dieses Jahres seien diese wenigen Zeilen vorausgeschickt, denn eine gute Nachricht kann man nicht schnell genug bringen. — Nachdem besonders im verflossenen Jahre Schumann's Quintett in Es-dur in verschiedenen Concerten hier mit stets steigendem Beifall gespielt wurde, ist nun endlich auch zum ersten Mal eins seiner Quartette zur Aufführung gekommen. Die Verehrer Schumann's haben diesen neuen glänzenden Sieg ihres Lieblings niemand Anderem zu verdanken, als Meister Joachim, der es mit der ganzen Wucht seines Ansehens durchzusetzen wusste, dass der Schumann'schen Muse auch in dieser Richtung endlich hier die Bahn geöffnet wurde. Joachim, der in diesem Monat bereits mehrere Male mit altgewohntem Siege in St. James' Hall auftrat, brachte am 20. März im *monday popular concert* Schumann's erstes Quartett in A zur Aufführung, unterstützt von den Herren Ries, Webb und Piatti. Dass etwas Ungewöhnliches erwartet wurde, konnte auch der Nichteingeweihte an dem lebhaften Interesse sehen, mit dem das Publicum in steigendem Maasse der Aufführung folgte. Der warme, herzliche Beifall, mit dem jede Nummer begrüsst wurde, ward am Schlusse zu einer förmlichen Ovation für Joachim und seine wackern Mitwirkenden, die nicht weniger begeistert schienen von dem edel durchdachten Werke. Joachim aber spielte mit dem ganzen Adel seiner Seele. Hier war es nicht der Künstler, der selber glänzen wollte, sondern der treue Dolmetscher des verehrten Meisters. Er selber schien sich in zweite Reihe stellen und den freudigen Beifall nur im Namen Schumann's hinnehmen zu wollen. Und doch, wie spielte er! Da ging auch nicht Eine Nuance verloren, und so wie es im Scherzo und Finale gleich Funken sprühte, entströmte wiederum im Adagio der innigste Gesang seinen Meisterhänden. Der herrliche Künstler darf diesen Abend zu den schönsten und lohnendsten seines Lebens rechnen, denn ungleich höher noch adelt es den Künstler, wenn er, sich selbst gleichsam übergehend, dem arg verkannten Kunstgenossen hilft die Wege bahnen und für den Erfolg seiner Wahl mit dem ihm Heiligsten, seiner Künstlerehre, einsteht.

Leipzig. Im Stadttheater gastiren jetzt verschiedene Gesangs-Celebritäten, welchen man manchen seltenen Genuss zu verdanken hat. So Frau Jauner-Krall vom Dresdner Hoftheater, die uns (am 20. März) eine Susanna (aus Figaro's Hochzeit) darstellte, wie sie kaum reizender gedacht werden kann. In derselben Oper gastirte auch Herr Freny (ebenfalls aus Dresden) als Figaro. Seine Leistung war gut, stand aber nicht auf der Höhe des andern Gastes. — Am 22. wurde ebenfalls mit Frau Jauner-Krall Mozart's »Schauspieldirector« gegeben, worin auch Herr Hölzel, früher Mitglied des Wiener Hofoperntheaters, auftrat. Denselben Abend gab man auch Offenbach's »Verlobung bei der Laterne« (Mozart und Offenbach! eine schöne Zusammenstellung!). Endlich kam auch Rossini's »Barbier« zur Aufführung mit Frau Jauner als Rosine.

ANZEIGER.

[49] Im Verlage von **Ferd. Schneider** in Berlin (Matthäikirchstrasse 24) erschien soeben:

Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven's.

Von **Alexander W. Thayer.**

Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Früher erschien:

Allgemeine Musiklehre von August Reissmann. Für Lehranstalten und zum Selbstunterricht. 1 Thlr. 24 Sgr.

Dehn, Die Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Herausgegeben von C. Scholz. 1 Thlr. 20 Sgr.

Haupt, Sammlung zweistimmiger Lieder mit Clavier-Begleitung. Zum Gebrauch für höhere Töchterschulen. 10 Sgr.

Matthies, Praktische Singschule oder Anleitung für Lehrer zur Ertheilung des Gesangunterrichts in Schulen. Nebst Text- und Melodienbuch. 12 Sgr.

[50] Im Verlage von **Gustav Heckenast** in Pesth erschien soeben:

Robert Volkmann:

Op. 47. **Offertorium für Sopran-Solo, Chor und Orchester.** Partitur 20 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Stimmen à 2 Sgr.

Op. 48. **Drei Lieder für Männerchor.** Morgengesang. Waldlied. Bartholomäustag. Partitur 10 Sgr. Stimmen complet 20 Sgr. Einzelne Stimmen à 5 Sgr.

[51] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

		Thlr.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 260. **Zwölf Schottische Lieder**	n.	1	3
—— 261. **Fünfundzwanzig Irische Lieder**		2	8
Stimmen-Ausgabe. Nr. 12. Musik zu Goethe's Trauerspiel **Egmont.** Op. 84	n.	3	6

Leipzig, 22. März 1865. **Breitkopf und Härtel.**

[52] Demnächst erscheint in unserm Verlage:

Johannes der Täufer

Oratorium in 2 Theilen

nach Worten der heiligen Schrift

von

J. E. Leonhard.

Op. 25.

Partitur und Clavier-Auszug mit Text.

Leipzig, 20. März 1865.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 5. April 1865. **Nr. 14.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Mozart's erstes dramatisches Werk. (Ungedruckt.) Mitgetheilt von Ferdinand Pohl. — Recensionen (Geistliche Musik). — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Berichtigungen. — Anzeiger.

Mozart's erstes dramatisches Werk.

(Ungedruckt.)

Mitgetheilt von Ferdinand Pohl.

Bei den in London, im Jahre 1776, gegründeten Concerten für »*Ancient music*« (nicht zu verwechseln mit »*Academy of Ancient music*«) war es üblich, dass für jeden Concertabend, deren jedes Jahr zwölf stattfanden, einer der Directoren die Feststellung des Programms übernahm. Vom Jahre 1840 angefangen bis zum Jahre 1848, wo diese Concerte eingingen, bewog man, um der Sache mehr Reiz zu verleihen, sogar fürstliche Personen zu diesem Amte, und so hatte auch Prinz Albert, der Gemahl der Königin Victoria, jedes Jahr Gelegenheit, durch die sinnige Wahl der vorzutragenden Concertnummern, den durch ihr eigensinniges Festhalten an der Starrheit ihrer Statuten bereits welkenden Concerten neues Leben einzuhauchen. Im Jahre 1844 findet sich im Programm des 5. Concertes (8. Mai) folgende Nummer:

»*Aria (Signor Mario) — Mozart 1766 »dee nel mondo aver pazienza«(from the score of an »oratorium« in the handwriting of Mozart, composed by him at ten years of age, in the possession of his Royal Highness Prince Albert).*«

Diese Zeilen gaben mir den Fingerzeig zur Wiederauffindung eines lange vermissten Manuscriptes, der ersten grösseren dramatischen Composition des damals kaum zehn Jahre alten Mozart's, und mit diesem Ringe ist nun zugleich die ganze Kette der dramatischen Leistungen desselben geschlossen.

Eine Angabe dieses Werkes findet sich im grossen »Mozart-Catalog« von Dr. L. Ritter von Köchel (Seite 45, Nr. 35), so wie auch Otto Jahn in seinem »Mozart« dessen erwähnt (Band I S. 71, Anmerkung 3).

Das Autograph war früher im Besitz von André und wurde von ihm, laut dessen beiliegenden Brief (dat. 14. Juli 1841) durch Prinz Albert um die Summe von 10 Pfd. Sterl. angekauft. Erst im vorigen Jahre gab es I. M. die Königin der *Royal Library* zu Windsor zur Aufbewahrung, wo es, als einziges Musikstück, mitten unter wissenschaftlichen Werken ganz anderer Zweige, wohl Niemand gesucht hätte. Nachdem Ihre Majestät allergnädigst die Benutzung dieser Reliquie gestattet, wird es von Interesse sein, hier im Allgemeinen das Wesentlichste darüber mitzutheilen.

»An der ehemaligen Universität Salzburg«, wie Köchel S. 51 erwähnt, »war es in früherer Zeit (von 1620 bis gegen 1796) üblich, dass am Ende eines jeden Schuljahres vor der Prämienvertheilung eine oder mehrere scenische Darstellungen *(ludi scenici)* von den Schülern veranstaltet wurden, wozu eine eigene im Jahre 1661 errichtete Schaubühne diente, die zunächst an der *Aula academica* noch besteht. Die Studienbibliothek von Salzburg besitzt eine bedeutende Anzahl von Programmen und Texten solcher Stücke, die in lateinischen oder deutschen »Tragödien«, auch Pantomimen bestehen und bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts (1620) zurückreichen«. So wurde die von Mozart componirte »lateinische Comödie« »*Apollo et Hyacinthus*«, von der ebenfalls Text und Musik erhalten sind, im Mai 1767 aufgeführt (in Köchel S. 50 verzeichnet). Unsere in Rede stehende Composition musste also derselben kurz vorausgegangen sein. Nach dem, ebenfalls auf der Studienbibliothek zu Salzburg befindlichen gedruckten Textbuche, von dem mir mein hochverehrter Freund, Herr Dr. Ritter von Köchel, eine Abschrift gütigst mittheilte, lautet der vollständige Titel des Werkes:

»Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes Marc. 12 v. 30. Du sollst den Herrn, deinen Gott lieben von ganzem deinem Herzen, von deiner ganzen Seel, von deinem ganzen Gemüth und aus allen deinen Kräften. In dreyen Theilen zur Erwegung vorgestellt von J. A. W. Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Motzard, alt 10 Jahr. Zweyter Theil von Herrn Johann Michael Heiden, Hochfürstl. Concertmeistern. Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Adlgasser, Hochfürstl. Kammer-Componist- und Organisten. Salzburg, gedruckt bey Johann Joseph Mayrs etc. sel. Erbinn 1767.« Die nächste Seite enthält: »Das Ort der Vorstellung ist eine anmüthige Gegend an einem Garten und kleinen Wald. Singende: Ein lauer und hinnach eifriger Christ: Herr Joseph Meisner. Der Christen-Geist: Herr Anton Franz Spitzeder. Der Welt-Geist: Jungfer Maria Anna Fesemayrin. Die göttliche Barmherzigkeit: Jungfer Maria Magdalena Lippin. Die göttliche Gerechtigkeit: Jungfer Maria Anna Braunhoferin.« Im Vorbericht heisst es dann, dass man »durch gegenwärtige musikalische Vorstellung nicht blos die Sinne zu ergötzen (als welches keineswegs das rechte Ziel eines geistlichen Singspieles ist), sondern das Gemüth nutzlich zu unterhalten gedenket. Solchemnach, nicht allein die bestimmte Kürze beyzubehalten, sondern auch geflissentlich mehr auf die Art einer Nutzbringenden Betrachtung, als auf die komischen Verlängerungs-Zierraden bedacht zu seyn, stellet man hierinnen einen zwar Anfangs lauen, nach den erkannten falschen Lehrsätzen aber des Weltgeistes, gelehr-

Digitized by Google

samen und zur Tugend wohlgeneigten Christen vor. In dem ersten Theil wird die Gedächtnuss und der Verstand desselben durch den unermüdeten und Liebesvollen Eifer des Christlichen Tugendgeistes unter dem Beystand Göttlicher Barmherzigkeit und Gerechtigkeit beschäftiget: in dem zweiten Theil der Verstand besieget, nicht weniger auch der Will zur Ergebung bereit gemacht und endlichen dieser in dem dritten Theil von der ihme noch anklebenden Forcht und Wankelmuth vollkommen befreit und gewonnen. Für den verhoften geistlichen Nutzen werden die verschiedenen darinne vorkommenden Erinnerungen Gelegenheit geben, unter andern hauptsächlich zu erwegen: dass zur Verbesserung der Lauigkeit und zur geschwinderen Erkänntniss der so schädlichen Irrlehre des Weltgeistes vor allem, nebst der allzeit nothwendigen göttlichen Gnad, erfordert werde ein demüthig leitsames Gemüth, und sodann eine aufrichtig-eifrige Erfüllung der unentbehrlichen Schuldigkeit: Gott, zu folge des ersten und führnehmsten Gebottes, aus ganzem Herzen, Gemüth, Seel, und allen Kräften zu lieben.«

Aus dieser Exposition mag man den Gang und die Ausführung ermessen.

Ueber die Zeitangabe der Composition — März 1766 — drücken O. Jahn und v. Köchel ihre Zweifel aus, da Mozart um diese Zeit im Haag und nach längerer Krankheit vollauf mit andern Compositionen beschäftigt war. O. Jahn erwähnt (I. 69) nach Barrington's Angabe, dass der Erzbischof, der an die Wunder des, von seiner Reise heimgekehrten, Knaben nicht glauben wollte, denselben eine Woche lang bei sich einschloss und ihn ein Oratorium componiren liess, zu dem er ihm den Text selbst gab. Möglich, dass die hier besprochene Composition gerade die vom Erzbischof aufgegebene Arbeit war, zu der ihm der um diese Zeit (Köchel S. 48) als Vicar, dann Pfarrer in der Nähe von Salzburg angestellte muthmaassliche Verfasser des Textes, Johann Adam Wieland, die Hand bot, wenn auch Mozart nur einen Theil davon beim Erzbischof selbst componirt haben mochte, welches also im November oder December 1766 gewesen sein müsste.

Der Titel des Autographs, von Vater Mozart geschrieben, lautet:

Oratorium di Wolfgango Mozart, composto nel Mese di Marzo 1766.

Die in diesem Werke enthaltenen Nummern sind fast durchgehends in Mozart's eigener Handschrift; nur wenige Stellen zeigen des Vaters zierliche Schrift. Die Dialoge sind durchaus von fremder, fester Hand; die Notenschrift Mozart's zeigt hier eine merkwürdige kecke Sicherheit, wogegen der arg kritzelige Text in den Arien ihm viel Schwierigkeit bereitet zu haben scheint.

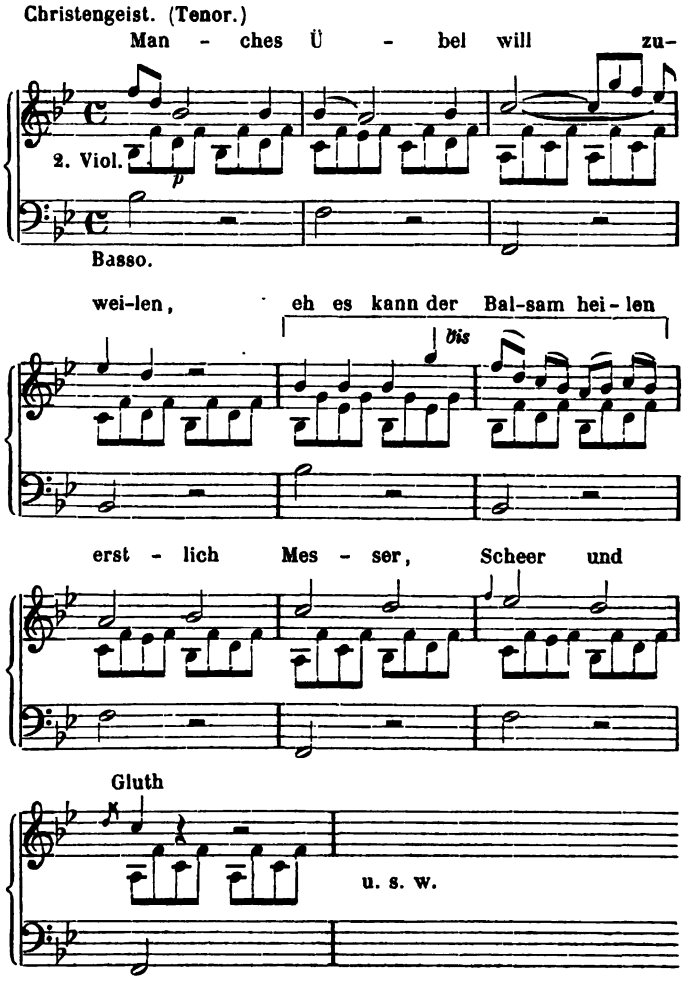
Die Ouvertüre, »*sinfonia*«, ist für 2 Violinen, Viola, Basso und je 2 Corni, Oboi und Fagotti geschrieben und besteht aus zwei Theilen in einfacher und natürlicher Gliederung.

Die Dialoge sind sämmtlich recitativisch behandelt und mit begleitendem Bass versehen, zu dem sehr selten des Vaters Hand eine Bezifferung hinzugefügt hat. Nur wenige Stellen der Recitative sind mit Violinen, Viola und Bass begleitet; einmal ist sogar die Trombone beigefügt und ein einzigmal das volle Orchester angewandt. Diese Recitative besonders zeichnen sich mitunter wahrhaft überraschend durch natürlichen charakteristischen Ausdruck aus.

Die Arien haben sämmtlich zwei Theile, nach dem zweiten den ersten wiederholend, und der zweite Theil in nahverwandter Tonart und durch Tempo und Taktart unterschieden. Die Melodien sind einfach und dem Ausdruck des Textes angemessen; imitirende Begleitungsfiguren sind häufig angewandt. Fast alle Passagen in der Singstimme, wie sie eben damals gebräuchlich waren und gewöhnlich im Quintenzirkel, hat des Vaters Hand hinzugefügt.

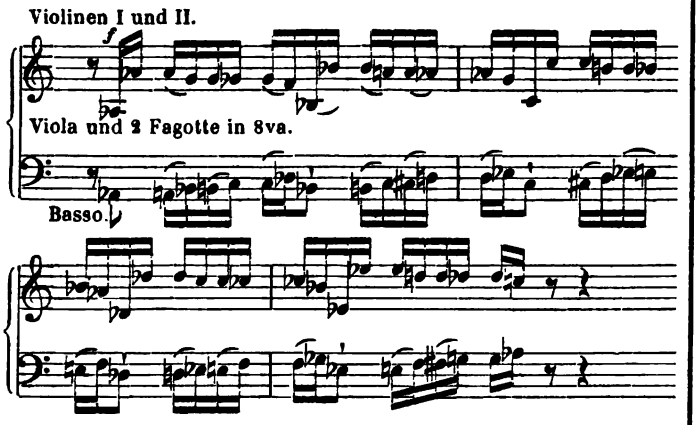
Die Instrumentation der Arien ist meistens: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Corni, 2 Oboi, statt letzterer einmal (6. Arie) 2 Flauto traverso. Die 1. Arie hat nebst den Streichinstrumenten nur 2 Corni; Arie Nr. 3 überhaupt nur Streichinstrumente, und Arie Nr. 5 hinzugefügte Trombone. Arie Nr. 7 (Tenor) ist am reichsten ausgestattet; sie ist jene, welche mit unterlegtem italienischen Text in dem Anfangs erwähnten Concert von Signor Mario gesungen wurde. Die Instrumentation ist hier folgende: 2 Violinen, 2 Violen, Basso, je 2 Oboi, Corni, Fagotti; bei dem Terzett, der Schlussnummer des Werks, fallen letztere weg.

Eine der schönsten Nummern ist die letzte Tenorarie in B-dur (Christengeist), deren Anfangstakte voll kindlich frommen Gemüthes bereits den Keim zu Mozart's reizendsten, uns so lieb gewordenen Gesangsnummern bergen:

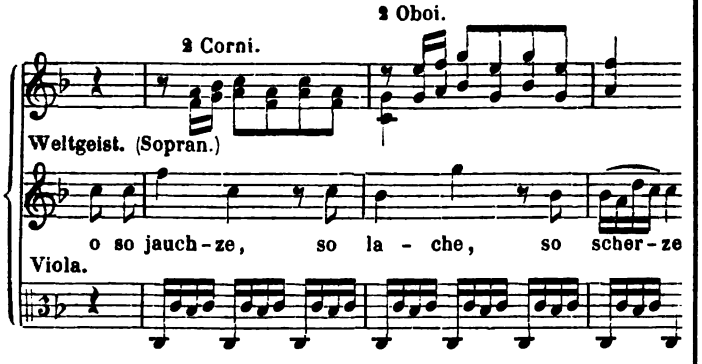


Diesem heitern Bilde geradenwegs entgegengesetzt greift dasselbe Händchen beim Ausdruck des Schreckens hundert Jahre voraus, und mit einem Schlage werden wir in einem kurzen instrumentirten Recitativ des Christengeistes nach den Worten »wenn aus so vieler tausend Mund das grässliche Geheul erschallte« in die heutige Tannhäuserzeit versetzt:

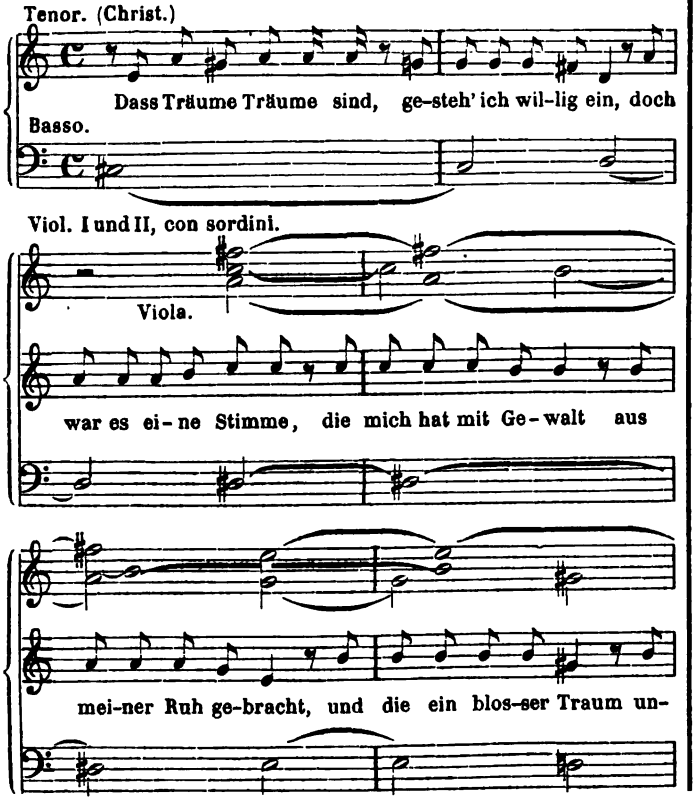
Digitized by Google

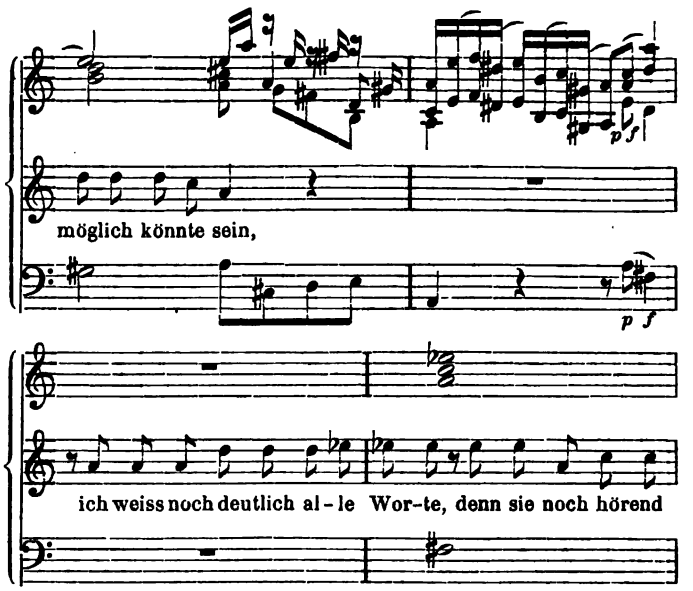


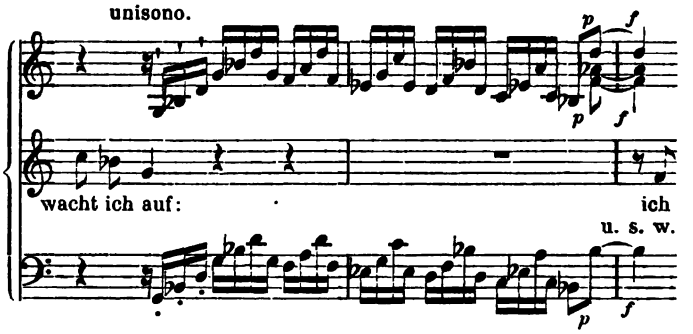
Kleinere Züge von charakteristischer Wiedergabe selbst einzelner Wörter wie die folgenden in der dritten Arie (Sopran) finden sich in Menge:



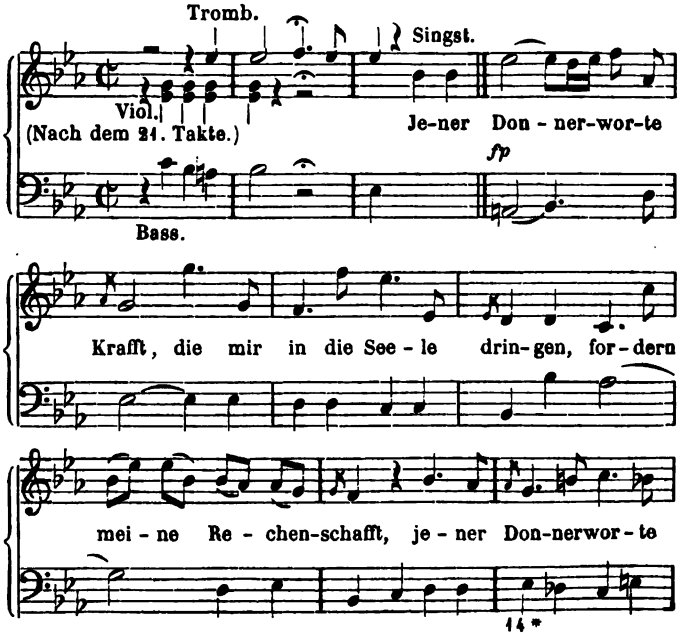
Ein Recitativ, diesmal mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Basso, sei hier zum Theil wiedergegeben; es zeigt gewiss am besten die früh sich regende dramatische Begabung seines kleinen Schöpfers:



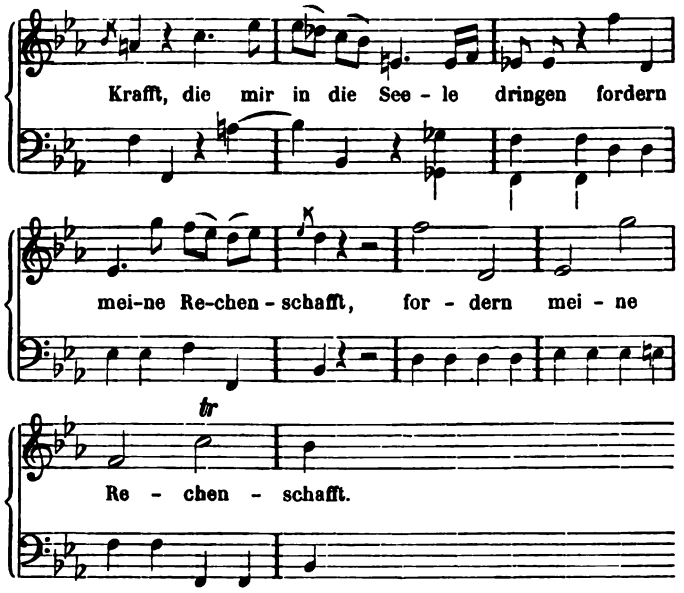




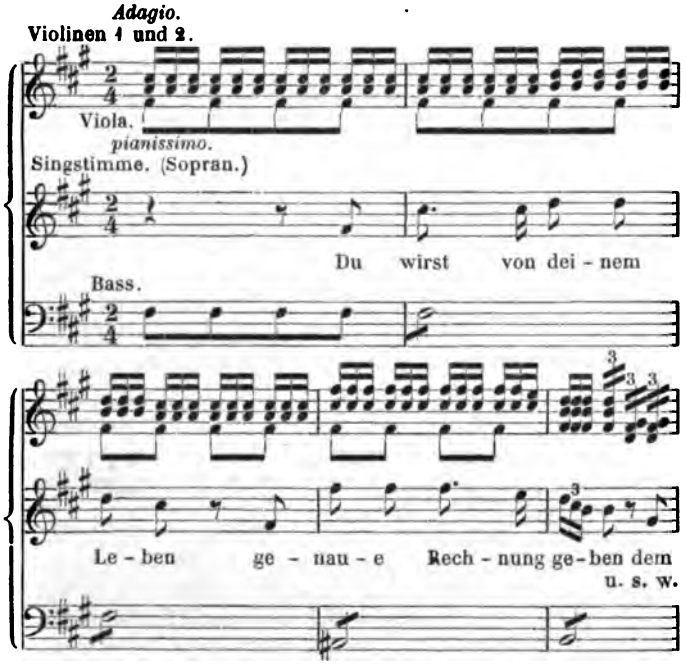
Von besonders markiger Kraft zeigt sich die zweite Tenorarie (Christ), mit deren Einleitung in einer kurzen Cantilene die Trombone bedacht ist; interessant ist auch der Anfang der Arie und aus den mächtigen Sprüngen der Singstimme guckt ein Stück Polyphem heraus, wie überhaupt das Anhören der Händel'schen Oratorien bei seiner Anwesenheit in London trotz seines zarten Alters nicht ohne Einfluss auf Mozart konnte geblieben sein.



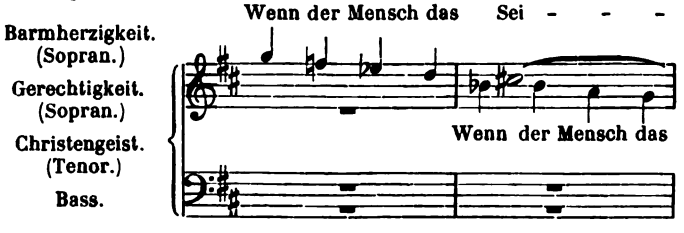
Digitized by Google

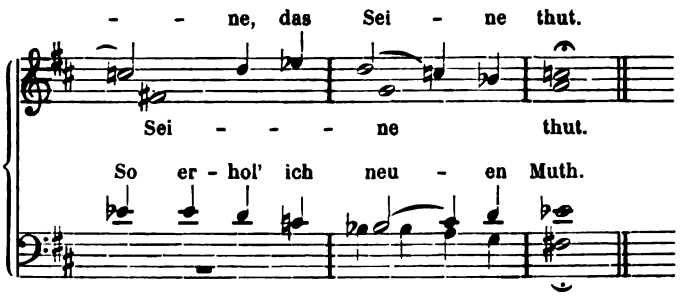


Bereits in diesem ersten dramatischen Werke Mozart's sehen wir Beispiele von dessen Vielseitigkeit. Nachdem er bereits für das Liebliche, Grauenhafte und Kräftige den rechten Ausdruck gefunden, bringt er uns nun das Ernste und Erhabene in Tönen, wie sie nur ein höherer Genius seinem Liebling eingeben konnte. So lautet der kurze Mittelsatz der zweiten Sopranarie (Gerechtigkeit):

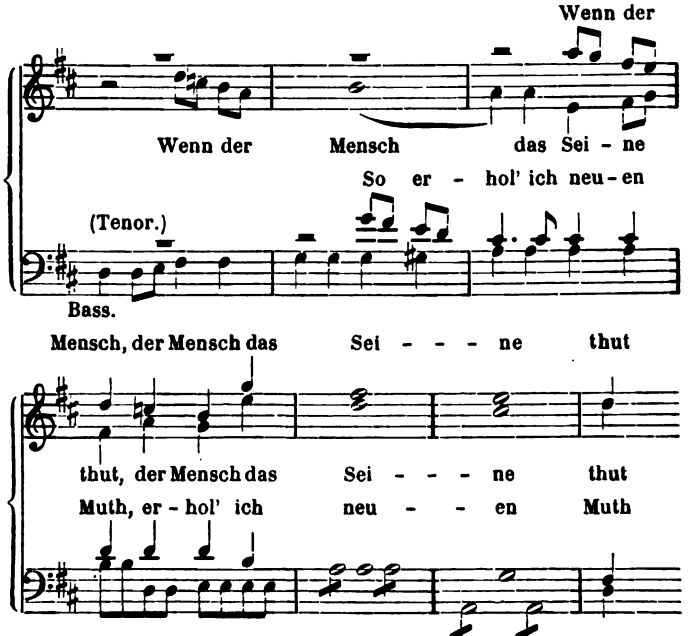


Im Terzett, der Schlussnummer des Werkes, gehen die zwei Sopranstimmen meist gleichmässig in Sexten oder in Terzen und der Tenor löst sie in kurzen Cantilenen ab. Wo aber alle Stimmen zusammenkommen, geschieht es auch gleich imitatorisch:

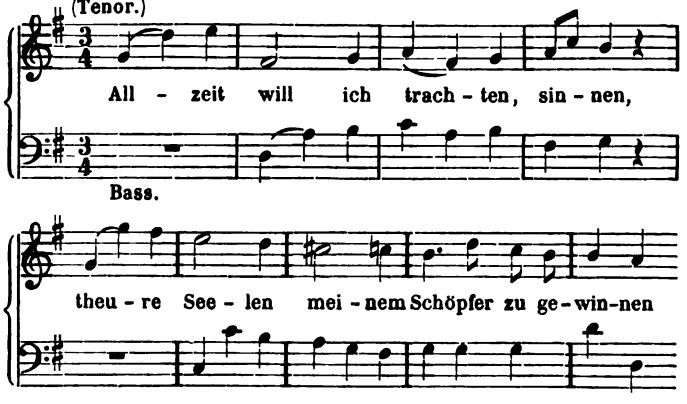




Oder auch:



Nach einem kurzen Mittelsatz (Solo für Tenor):



Folgt die Wiederholung des ersten Theiles mit allen drei Stimmen und schliesst das Werk ab, welches abermals den sprechendsten Beweis liefert, wie Vater Mozart bei allen Triumphen, die sein Wolfgang feierte, stets auf dessen Weiterbildung bedacht war und ganz besonders zeitig ihn daran gewöhnte, sich in grossen Formen zu bewegen. Hätte so manches musikalische Fruchtkorn eine so liebevolle Pflege erfahren, wir würden staunen über die reiche Saat. Mozart hatte bei seinem Besuche in London viel Aufsehen gemacht, doch tauchten um und nach ihm gerade hier eine Menge Wunderkinder auf, die einen frühzeitigen Tonsinn in einem Grade entwickelten, der, so unglaublich es auch klingen mag, die angestaunten Wunder Mozart's noch bei weitem übertraf. Wo sind sie hin? Wer kennt ihre Namen?! Beim Anblick einer solchen Reliquie

Digitized by Google

wie das besprochene Autograph sehen wir wohl im Geiste den Vater, der mit ängstlicher Sorgfalt mahnend und lobend die Arbeit des ihm von Gott anvertrauten Kleinods überwacht, das wiederum in kindlicher Unbefangenheit, die in ihm schlummernde Kraft kaum ahnend, in treuer Hingebung des Vaters Worten lauscht, dessen Lob ihm Alles gilt. Und über Beiden schwebt der Genius der Tonkunst, ernst und milde auf die Gruppe blickend und das Haupt des Kindes segnend, das berufen war, durch sein Schaffen der Menschheit durch Jahrhunderte in Leid und Freud ein tröstender und theilnehmender Begleiter zu werden. *)

Recensionen.

Geistliche Musik.

Grell, E., *Missa solemnis, 16 vocibus decantanda.* 1863. Part. 10 Thlr. Berlin, Bote und Bock.

Heinze, G. A., Op. 37. Nr. 1, 2, 3, 4. Vier Hymnen. 3 Frcs. Amsterdam, Roothaan.

Hol, Rich., Op. 31. Nr. 1—6. Geistliche Gesänge. 5½ Frcs. Op. 33. *Missa* II. Partitur. Derselbe Verlag.

Krigar, H., Op. 25. Geistliches Lied. 7½ Ngr. Berlin, H. Mendel.

Musica sacra. Nr. 8, 10, 11, 12, 13 à 3 Thlr. Berlin, Bote und Bock.

Reinecke, C., Op. 78. *Te Deum.* Part. 1⅓ Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Schletterer, H. M., Op. 1. Drei Psalmen. Part. und Stimmen. 1⅓ Thlr. Derselbe Verlag.

Scholz, B., Op. 16. Requiem. Partitur 4½ Thlr. Clavier-Auszug 2½ Thlr. Derselbe Verlag.

Spaeth, A., Op. 235. Dank-Cantate. Partit. 1⅓ Thlr. Hildburghausen, Kesselring'sche Hofbuchhandlung.

Verhulst, J. J. H., Op. 50, 52, 53. Drei Messen. 13 Frcs. Op. 55. Requiem. 7½ Frcs. Amsterdam, Theune u. Co.

Vierling, Gust., Op. 29. Nr. 1, 2. Kirchenstücke. Partitur und Stimmen. 2⅓ Thlr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

(Sämmtlich in Folio, ausser den Octavbänden von Schletterer und Reinecke.)

E. K. Eine ansehnliche Zahl geistlicher Musikhefte, die uns heute vorliegt, giebt wohl Zeugniss von einem rüstigen Streben auf diesem Gebiete, und von einem Bedürfniss, dem solches Streben entgegenkommen will. Den allgemeinen Begriff der geistlichen Musik hier wiederum zu erörtern, würde nach dem, was im vorig. Jahrg. Nr. 44 und 45 als Principielles angenommen ist, kaum nöthig sein, wenn nicht die Feststellung des Heiligen und Kirchlichen sowohl nach den Confessionen, als auf Grund ästhetischer Theorien oft sehr verschieden gefasst würde. Denn während die Katholiken insgemein *musica sacra* sagen für Alles was entweder dem Kirchendienst bestimmt ist oder gar nur geistlichen Text besingt, und während die Reformirten allenfalls Geistliches, aber nicht Typisch-Kirchliches anerkennen: so erhebt sich neben diesen Auffassungen drittens die wissenschaftliche Aesthetik, welche das Kirchliche als besonderes Kunstgebiet gar nicht absondern will. Näher angesehen scheint es, dass jene drei Worte eigentlich nicht auf einer Bahn liegen, nicht correlat sind. Heilig ist das höchste Wort, gleich anderen Grundworten unbeschreiblich, mehr dem Herzen als der Definition zugänglich; richtigerweise gebührt es nur Gott allein; abgeleitet oder übertragen sagen wir es von dem was gottähnlich wirkt oder zu wirken scheint, und in diesem übertragenen Sinne dürfen wir sagen, dass von einem Kunstwerk ein heiliger Eindruck ausgehe, aber schwerlich eine geschlossene Art, eine Kunst-Kategorie darauf gründen. — Geistlich ist das allgemeine Wort des Gegensatzes zum Weltlichen, seitdem sich dieser verschärft hat durch den Einbruch des Sinnlich-Bühnenhaften, wovon der lehrhafte Pietismus (1690—1730) Anlass nahm den fröhlichen Volkskirchengesang der Väter zu verwerfen und dafür den Trauermantel des recitirenden Chorals — den Mattheson nicht mit Unrecht faul und schläfrig nannte — zum Ersatz zu nehmen. Seitdem steht Geistlich und Weltlich schärfer gegenüber als zu Eccard's und Palestrina's Zeit: nicht blos als ernst und heiter, feierlich und lustig, sondern mannigfach abgestuft als ethisch und pathetisch, objectiv fromm und subjectiv leidenschaftlich. — Das Kirchliche endlich besteht nicht blos im Gegensatz zum Weltlichen, sondern als ein in sich selbst Positives und Absolutes, gleichwie Gott auch ohne Welt Gott ist und bleibt. Nach evangelischem Begriff — der die wahre Katholicität in sich fasst — ist die Kirche ein Concretum, eine *res quae tangitur*; ein Institut, nicht ein Gedanke oder Menschenfund oder Gemeinde-Versammlung; aber auch weder ein zauberischer Reliquienschrein mit Asylrecht und magnetischen Heilkräften, noch ein gleichgültiger Steinhaufe von Menschenhand geschichtet gleich anderen Steinhaufen. Beide Verkehrtheiten, die ja leider noch innerhalb der christlichen Secten ihr Übel erworbenes Recht behaupten, überwindet die evangelische Kirche weit, als das gesunde Centrum zwischen schreienden Gegensätzen: uns ist die Kirche das Haus des Herrn, der Gnadengaben Schatzhaus, der Menschen Lehrhalle und Gnadenort. Darum wird evangelischer Sinn ein sentimentales Volkslied mit halbgeistlichem Anklang wie Mendelssohn's »Es ist bestimmt in Gottes Rath« in der Kirche nicht dulden, und eine Beethoven'sche Sonate nebst anderen arrangirten Weltlichkeiten auf Kirchen-Orgeln vorgetragen unpassend, innerhalb des Gottesdienstes aber lästerlich finden. — Was in den Bezirk des Heiligthums eingehen will, muss das Zeugniss niederer Menschlichkeit ausgezogen haben; der Gottesdienst fordert Keuschheit und Hoheit, gegenüber der Eitelkeit und Lüsternheit des gemeinen Treibens. Jene keusche Hoheit schliesst den freudigen Aufschwung nicht aus; vielmehr kann sie gar wohl von den drei Kleidern der Kirche anthun was sie bedarf, um die trauernde, streitende und triumphirende *Ecclesia* in edlen Schönheitsbildern darzustellen, zu welchen dreierlei Gesängen schon der königliche Harfner des alten Bundes den Ton angegeben hat. — Aeussere Grenzen des Kirchenstils lassen sich nicht ziehen, es sei denn, dass man die Neigung zum Typischen, die allem Heiligen innewohnt, als Grenze auffasse, während doch das Typische nicht Grenze, sondern Gestalt bedeutet. Vor allem aber ist vom kirchlichen Künstler noch weit mehr als am weltlichen Wahrheitsliebe zu fordern: das Mehr sagen als man weiss und die geschminkte Eitelkeit kommt nirgend leichter zu Falle als am geweihten Orte, selbst wenn der Fall den gleichgesinnten Gemüthern eine Weile verborgen bleibt.

Die Anwendung dieser Sätze auf einzelne Kunstwerke macht Schwierigkeit; erleichtert wird sie, indem, diesen Blättern gemäss, die künstlerische Seite zuerst ins

*) Hier folgte im Manuscript noch die Aufzeichnung und die Anfänge der einzelnen Nummern des Autographs, die wir aber hier des Raumes wegen nicht abdrucken können. Sie sind jedoch bei Breitkopf und Härtel einzusehen. D. Red.

Digitized by Google

Auge gefasst wird, was namentlich den schwächeren Leistungen hie und da zu gute kommen mag; über den allgemeinen — neben der ausser der reinen Kunst für sich wiegenden kirchlichen — Werth wird sich ziemen bescheidener zu urtheilen, so lange die Kirche selbst in Schwanken begriffen, und Vorbilder der schönen Gottesdienste selten sind.

Die vorliegenden 28 Hefte nach Kategorien oder Werthstufen zu ordnen, könnte zu unangenehmen Consequenzen führen: folgen wir also dem Alphabet, wie sie uns zu Handen gekommen sind.

Von E. Grell, dem berühmten Contrapunktslehrer, dessen kleine dreistimmige Motetten kürzlich in diesen Blättern (II. Jahrgang Nr. 45) mit Dank empfangen wurden, liegt vor: *Missa solemnis, senis denis vocibus decantanda,* 4chörig ohne Instrumente. Sie ist mit allen Gaben einer Kunst ausgestattet, die an classischen Mustern erwachsen, aber nicht knechtisch darin befangen, vielmehr in freier Selbstgestaltung gleichsam aus heutiger Denk- und Sangweise heraus singt: ein seltenes Unternehmen, das mit solcher Unbefangenheit und so gutem Erfolge zu leisten wohl den Wenigsten gelingt. Der ganzen Anlage gemäss wird es wohl eher für freie Tonhallen, als für gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sein; doch haben wir überall geistliche Haltung wahrgenommen, die an gewissen Höhepunkten zu kirchlich hoher Schönheit sich erhebt. — Die grossen Hauptsätze *Kyrie* und *Credo* sind am reichsten, wohllautendsten und erbaulichsten ausgeführt. Das erste *Kyrie* ist sehr schön und kräftig, an Wirkung ähnlich dem herrlichen *Salvator noster* von Gabrieli; das *Christe* dem gegenüber milder, zarter; das zweite *Kyrie* dem ersten ähnlich, aber in concentrirterer Weise kürzer rhythmisirt, und in langem Orgelpunkt den ersten Grundton *Es* behauptend. Den ganzen ersten Haupttheil, *Kyrie* und *Gloria*, umfasst die Tonfolge: *Es, As, Es, B, Es.* Das *Credo*, wie jetzt gewöhnlich geschieht, in Einzelsätze zertheilt*), geht durch die Tonarten B-moll, *As, Des* und *b, Ges, Es*; das *Sanctus* und *Agnus* bewegen sich nur in der ersten Tonart *Es,* so dass Anfang und Ende der ganzen Messe sich in demselben Tone zusammenschliessen. Kirchentonarten sind nicht verwendet; das Uebergewicht behauptet das moderne Dur, dem alten Jonisch ähnlich, aber nicht gleich: der äolische oder Mollsatz (in *b*) begleitet nur den Anfang des *Credo,* insofern auffallend, als die Mehrzahl der Tonsetzer diesen *Cantus firmus* jonisch fassen, was auch nach Bach's urkräftigem Bekenntniss (in der H-moll-Messe) uns das Natürlichste scheint. — Uebrigens sollen die chromatischen Vorzeichnungen von 3 bis 6 ♭ uns nicht beirren, die Einfalt der Modulation zu erkennen, da sie nur der bequemen Tonlage halber, nicht zu modernem Tonarteneffect, gebraucht sind: denn unbegleitete Stimmen singen untemperirt, und nur die Temperatur ist Ursache unserer Tonartcharaktere. — Ein einfaches Grundgebäude der Harmonie, im Verlauf der Einzelsätze nur durch vorübergehende Cadenzen, nicht weilende oder zerreissende Modulationskünste unterbrochen, ist in unserer Zeit schon eine Seltenheit; dass es aber so melodisch richtig und klangreich ausgeführt ist und kaum vorübergehend abspannende Monotonie eintritt, ist der sehr besonnenen rhythmischen Architectur zu danken, welche den sonst modern gesinnten Melodien der Mittelsätze das richtige Geleise vorzeichnet. In diesem Allen ist die Tüchtigkeit der Schule und der Gesinnung hervorleuchtend; wie steht es nun mit dem Genialen, der Melodie selbst? Im gewöhnlichen Sinne der sogenannten Homophonie sind keine reizenden, elektrisirenden Melodien vorhanden; aber wer den Eindruck der zusammenhängenden Cantilene innerlich vernimmt, wird den melodischen Fluss und sogar eine gewisse ideenmalende Melodik wahrnehmen, nach Weise der mittleren Italiener, nur in verjüngtem Maassstabe und zuweilen sentimentaler als nöthig, z. B. bei dem *Quoniam* S. 59; dem *Et in unum* S. 101, auch bei dem sonst sehr lieblich gehaltenen Solo-Quartett S. 150 *Et in spiritum sanctum*; endlich auch in dem zart schwärmerischen *Benedictus* S. 206.

Gloria und *Sanctus* (S. 33 und 185) setzen kräftiger ein. Die Themen aufzuführen, würde unthunlich sein, weil die Hauptschönheit, die 16stimmige Bewegung, in kleinem Raume undarstellbar ist; daher mögen einige Bemerkungen über hervorragende Eigenthümlichkeiten genügen. — Das *Credo* beginnt mit dem uralt herrlichen *Cantus firmus*, dessen Melodie jedoch nur einstimmig vom ersten Tenor recitirt, dann aber sogleich verlassen wird, um einem prächtigen *Patrem omnipotentem* Raum zu geben. — Die Scenen der Passion vom *Incarnatus* bis *Sepultus* sind ernst wehmüthig, mehr weich als tiefsinnig gefasst. — Grossartig im Bilderreichthum ist der längste 35 Notenzeilen umfassende Satz *Et in spiritum sanctum* bis *Vitam venturi saeculi Amen* (S. 150—184), wo nicht allein ausdrucksvolle Gegensätze, sondern auch modern dramatische Neigungen durch die Melodien durchscheinen, z. B. S. 159, 165 *mortuorum . . . resurrectionem.* Einmal nur ist die körnige Fugenform verwandt, mit allen Künsten des doppelten Contrapunkts ausgeschmückt, aber freilich nicht in strenger (erster) Durchführung, weil sonst die Fülle der Stimmen ins Gedränge gekommen wäre; dagegen wäre es vielleicht besser gewesen, statt der 16 nur 4 Stimmen (als Gesammtchor) desto gewaltiger fort fugiren zu lassen. Lange Orgelpunkte treten hier und sonst in diesem Werke oft bedeutsam ein, dem wallenden Gesange Haltpunkte zu geben; einigemal auch in der Fuge; der längste von allen S. 178—180 zählt 18 Takte *B*, und obgleich er nur einfache Abwechselung von diatonischen Quartsexten, Septimen und Nonen über sich trägt, wirkt er nicht abspannend; auch ist die nach jenem Orgelpunkte noch ausgedehnte Schlussperiode, die beim ersten Blick zu breit scheint, der Stimmenfülle und dem rhythmischen Ebenmaasse angemessen, so dass endlich die Hauptcadenz S. 184, von 16 Takten, mit sanft mixolydischem Ausklang, richtigen vollen Frieden bringt.

Dass das Ganze rein vocal angelegt, und alle malerischen Wirkungen nur aus dem zwanglos melodischen Zusammentritt der Stimmen hervorgebracht werden, ist in unsrer Zeit ein besonderer Vorzug. Darum ist die classische Regel, dass jeder Chor für sich singbar sei, hier grossentheils befolgt, mit einigen Ausnahmen allerdings, worin sich moderne Freiheit, aber niemals unverständlich Regelloses zeigt, z. B. Seite 150, wo vier Soli der oberen Chöre doch einen einzigen Chor darstellen, den vier Soli der Unterstimmen gegenüber. Unnöthig erscheint daher das moderne *f* und *p*, welches, wo es beigezeichnet steht, ohnehin durch Tonlage oder solistischen Gesang genügend hervorgeht. Auch dass nirgend ein Tempo vorgezeichnet, ist richtig, und ein mahnendes Vorbild für irrende Schüler, die sich gern mit Parenthesenpoesie aushelfen, wo die Beischrift sagen muss, was dem Texte fehlt. — Von den schönen Klangwirkungen vieler Orten heben wir nur zwei

*) Schwerlich wird es heutigen Tonsetzern gelingen, diesen Satz, der so wort- und inhaltreich ist, in ein einzeln fortlaufendes Satzgebilde zu fassen, wie die Alten das konnten, ohne zu langweilen: vgl. u. A. Palestrina in der *Missa brevis*, der ersten der Proske'schen *Musica divina*, und ebenda die Messen von Orl. di Lasso und Gabrieli.

Digitized by Google

Stellen hervor, welche das organische Verhältniss der Tonverdoppelung bewähren: S. 104 Ende, wo im Es-Accord Tonica 10-, Domin. 3-, Med. 3mal; S. 104, 4, wo im *F*-Dominant-Accord Ton. 6, Dom. 5-, Med. 3-, Sept. 2mal gesungen werden. — Starke und ungewöhnliche Modulationen sind sparsam, namentlich aber zu den Worten *Crucifixus, passus et sepultus est* (Ges-dur, Ces-dur, Fes-dur S. 117—119) verwandt. — Inconsequent, aber sonst unerheblich ist, dass an einigen Stellen ein Orgelbass hinzugedacht ist, wie 115,1—120,9, wo das B I wohl nur ausnahmsweise, z. B. vom weil. Kaiser Nicolaus, zu leisten wäre. — Auffallender erscheinen die bei so sorgfältiger Stimmführung zuweilen angewandten Intervallensprünge, welche dem alten Contrapunkt der reinen Vocalität fremd sind, wie die in

Dominantseptimen: 86,8 B. IV: *as* B = 119,6 = 229,4 = 231,5.
Septima major: 7,4 B. II: *As g*.
Minderquinte: 7,4 T. III: *as—d*.
(Verdeckter Tritonus: 141,3 S. III: B. II ‖ *Ces : f''*.)
Unaufgelöste Diesis: 224,2 S. I: *des' d'—b*

was durch den nachschlagenden Auflösungston *(es)* in S. II T. II kaum vergütet wird.

Dergleichen aber sind wir schon seit Händel's »Israel« gewohnt und dürfen oder mögen nicht der freieren Bewegung entsagen, die z. B. auch die unvorbereitete Quartsexte *in arsi* 31,9 nicht übel empfindet, noch minder den Sprung der grossen Sexte 119,1 B. IV.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig. *S. B.* Das Programm unseres diesjährigen letzten Abonnement-Concerts war, eigenthümlich genug, aus zwei Symphonien Beethoven's zusammengestellt: der ersten und der neunten, das Riesengenie also in seinen Anfängen und in seinem Abschluss auf diesem Gebiet darstellend. Die erste Symphonie (C-dur) erinnert bekanntlich in Motiven und Behandlung vielfach an Haydn und Mozart, in der letzten (D-moll) greift der Meister über die eigentliche Symphonie hinaus, wird halb und halb Programm-Musiker und zieht den Gesang heran, um die »Freude« zu besingen, geht aber hier, auch in der Behandlung der Singstimmen, über das eigentliche Schöne hinaus. Unsere Zeit kann das Werk, seine colossalen Intentionen und Dimensionen, bewundern, aber sie darf dasselbe auch als die Herkules-Säulen bezeichnen, über welche Keiner sich ungestraft hinaus wagen darf, der nicht mit viel höheren Kräften begabt ist als Beethoven war. — Was die Ausführung betrifft, so versteht es sich von selbst, dass die erste Symphonie von unserem Orchester in sehr brillanter und fein nüancirter Weise gespielt wurde. Die Tempi waren sehr rasch, allein die Metronom-Angaben der Partitur, die doch von Beethoven selbst herrühren müssen, da sie auch in der neuen Ausgabe stehen, sprechen allerdings dafür. In Bezug auf die Neunte erinnern sich die Leser unserer Berichte wohl, dass uns die Acclimatisirung im Gewandhaussaale nach der Wiener Musikluft etwas schwer geworden ist. Wir wollen heute die betreffenden Ausstellungen so eng wie möglich begrenzen, und das Scherzo und Adagio als diejenigen Sätze bezeichnen, an denen wir nichts mehr auszusetzen finden, dagegen viel zu loben haben. Das gedämpfte Spiel der Streicher bei dem *fortissimo* im Scherzo, das den Bläsern gestattet das Thema zu Gehör zu bringen, ist allgemeiner Nachahmung würdig; ebenso selbst im ersten Satze eine analoge Stelle, wo die Bläser mit der Sechszehntelfigur Mühe haben, sich gegen das Unisono der Streicher zu halten. Im Uebrigen aber sind uns der erste und der letzte Satz im Gewandhause noch nicht lieber geworden, als sie es vor zwei Jahren waren. Trompeten und Pauken bedürfen nach wie vor der entschiedensten Abdämpfung, wenn die Absicht des Componisten verwirklicht und Wohlklang erreicht werden soll. Und nun das alte Thema: Contrabass-Recitative! Abermals haben wir die tragikomische Erfahrung machen müssen, wie schwer es ist, alte Gewohnheiten zu beseitigen und der Wahrheit eine Gasse zu machen. Wir hatten in unserer vorjährigen Besprechung derselben Aufführung aus der Partitur nachgewiesen, dass Beethoven dieses Recitativ nicht langsam gewollt hat. Wir haben bald darauf von durchaus verlässlichen Wiener Ohrenzeugen in d. Bl. bestätigen lassen (Jahrg. 1864. S. 245), dass unter der eigenen Direction Beethoven's dieselben nicht langsam gespielt worden sind. Wir sind darin von keiner Seite widerlegt oder auch nur zweifelhaft gemacht worden. Und dennoch wieder die alte falsche Auffassung! Dieselbe datirt von Mendelssohn (der weder die neunte noch sonst eine Beethoven'sche Symphonie in Wien gehört hatte) und ist von seinen allzusclavischen Verehrern wie es scheint als die unfehlbar richtige hingenommen und behauptet worden. Mendelssohn'sche Traditionen sollen uns heilig sein, wo sie seine eigenen Werke betreffen. Im Uebrigen stehen uns unzweifelhafte Absichten eines Beethoven u. A. höher als Mendelssohn's subjective Meinung.*) — Um auch noch über die stehenden Schwierigkeiten des letzten Satzes, den gesanglichen Theil, zu sprechen, so können wir sagen, dass der Chor seine Schuldigkeit that. Das Soloquartett war durch Frl. Scheuerlein, Frau Pögner, Herrn John aus Halle und Herrn Hill aus Frankfurt besetzt. Der letztgenannte zeigte sich seiner Aufgabe vollkommen gewachsen, Herr John reichte im $^6/_8$-Takt, seinem Hauptsolo, mit der Kraft nicht aus. Frau Pögner genügte, Fräul. Scheuerlein hatte in der Noth, »um die Aufführung nicht zu stören«, die Sopranpartie übernommen und verdient für diesen todesverachtenden Muth bei für diese Partie unzureichenden Mitteln alle Anerkennung.

Nachrichten.

In Wien wurde am 19. März ein »Philharmonisches Concert« zum Besten des Schubert-Monument-Fonds gegeben und darin ausschliesslich Schubert'sche Musik zur Aufführung gebracht: die C dur-Symphonie, Ouvertüre zu »Alfonso und Estrella«, Zwischenacte zum Schauspiel »Rosamunde« (zum ersten Mal), endlich vier Gesänge, vorgetragen von Frl. Bettelheim.

Das dritte und letzte diesjährige Concert des Cäcilien-Vereins in Prag brachte Beethoven's »Ruinen von Athen« und Händel's Cäcilien-Ode. Der Dirigent dieses Vereins, Herr Apt, hat sein Amt aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt. — Frau Cl. Schumann wird daselbst zu Concerten erwartet.

In einem der letzten Odeons-Concerte in München kam, nebst einer Symphonie von Beethoven und der zuerst in Wien gespielten Suite von H. Esser, auch eine Ouvertüre von M. Zenger zur Aufführung, über deren Werth sich in bayerischen Blättern Streit erhoben hat. Ein Correspondent der Augsb. A. Ztg. meint, über dem spärlich versammelten Publicum habe den ganzen Abend eine fröstelnde Stimmung gelegen, welche selbst die Beethoven'sche Symphonie nicht zu beseitigen vermocht habe. »Die Gründe dieser Stimmung liegen für den Localkenner nahe genug, und es wäre zu bedauern, wenn sie die herrschende bliebe.« Für den »Localkenner« mag dies deutlich sein; für den Fremden klingt es sehr mystisch.

Im 6. Concert der Conservatoriumsgesellschaft in Paris wurde Meyerbeer's Ouvertüre zur »Dinorah« gespielt und im *Concert populaire* desselben Tages Beethoven's »Adelaide« auf dem Contrabass (!) vorgetragen (wir finden nicht, dass man in Paris sonderliche Fortschritte im Geschmack macht, trotz Zauberflöte, Beethoven etc.).

Das 42. Niederrheinische Musikfest, an den Pfingstfeiertagen im Cölner Gürzenich abzuhalten, wird als Hauptwerke Händel's Israel,

*) Wir ersuchen unsere Collegen in der musikalischen Presse, uns in diesem seltsamen Kampfe der Wahrheit gegen das Herkommen zu unterstützen.

Digitized by Google

Beethoven's Adur-Symphonie, Theile aus den Jahreszeiten und den Schlusstheil von Schumann's Faust vorführen. Solisten: Frau Lemmens-Sherrington aus London, Walter aus Wien und Stockhausen. — Das 5. Mittelrheinische Musikfest wird, nach fünfjähriger Unterbrechung, wiederum zu Mainz, am 2. und 3. Juli, gefeiert und bringt: Händel's Judas Maccabäus, Mendelssohn's »Lobgesang«, eine Beethoven'sche Symphonie, Ouvertüre zur Zauberflöte u. A.

Am Charfreitag wird in Zofingen das »Stabat mater« von Emanuel Astorga (in erweiterter Instrumentation von Rob. Franz) unter Leitung des Hrn. Musikdirector Petzold zur Aufführung kommen.

Von Flotow soll in Wien eine neue komische Oper »Der Märchensucher« zur Aufführung kommen.

Die Joachim-Frage in Hannover soll wieder in ein günstigeres Stadium getreten sein.

Von A. B. Marx sind 2 Bände »Erinnerungen aus meinem Leben« (Berlin, O. Janke) angekündigt.

Leipzig. Am Charfreitag kommt wieder, wie alljährlich, Seb. Bach's Matthäuspassion in der Thomaskirche zur Aufführung.

Eine neue „Passionsmusik" betreffend.

Die Dresdner »Constitutionelle Zeitung« enthält die Mittheilung, dass durch Herrn Gubert daselbst eine Passionsmusik von einem gewissen Keerin an 300 Musikdirectoren gratis versendet worden sei, und erbittet sich Nachrichten darüber, warum trotzdem nirgend von diesem neuen Werke Notiz genommen worden ist. Wir finden uns veranlasst hierauf zu bemerken, dass auch uns ein Exemplar (wenn wir nicht sehr irren, sogar zwei) dieser »Passionsmusik« zugekommen ist, dass aber die absolute Unbrauchbarkeit und musikalische Unbedeutendheit dieses Opus, das vor ungefähr 300 Jahren hätte geschrieben werden sollen, uns bewog, von der Mittheilung der Existenz desselben abzusehen. D. Red.

Zeitungsschau.

T. Wenn eine Zeitung, die als Partei-Organ bekannt und anerkannt ist, Aeusserungen kundgiebt, die irgend eine Tageserscheinung in parteiischer Beleuchtung darstellen, so lächelt der Leser und legt das Blatt bei Seite, da er weiss, was er davon zu halten hat. Ernster verhält sich die Sache, wenn ein Blatt, das seiner Natur nach nicht berufen ist, in einer speciellen Kunst Partei zu ergreifen, solchen Aeusserungen Raum giebt. Dies ist der Fall mit der »Wissenschaftlichen Beilage« der (officiellen) »Leipziger Zeitung«, in welcher man seit einiger Zeit Concertberichte liest, deren Verfasser sich rückhaltslos als Partei-Angehöriger, nämlich als Freund der »Neudeutschen Schule« bekennt. Man wundert sich allgemein darüber, wie eine solche Stimme in einer »wissenschaftlichen Beilage« sich vernehmlich machen kann, deren Redaction doch wenigstens soweit von den Thatsachen Kenntniss haben muss, dass die sogenannte »Neudeutsche Schule«, insofern sie ihre Bestrebungen als Kunsttheorie geltend zu machen gesucht hat, wissenschaftlich als beseitigt zu betrachten ist. Diese Redaction mag es ihren Lesern gegenüber verantworten, wenn sie einen Theil ihres Blattes als im Dienste einer Partei stehend erscheinen lässt. — Im Einzelnen hat es etwas Amüsantes, in einer »Wissenschaftlichen Beilage« zu lesen, Max Bruch beweise in seiner »Frithjof-Sage«, »dass die Erzeugnisse Berlioz', Liszt's und ganz besonders Wagner's nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben sind.« Wenn wir auch einen gewissen Zusammenhang zwischen Bruch und Wagner nicht ganz in Abrede stellen wollen, so wären wir doch begierig, den Beweis dafür zu lesen, dass oder in wie fern Bruch's Musik von Liszt und Berlioz beeinflusst sei. Noch mehr als uns würde dieser Beweis Herrn Bischoff, den Redacteur der »Niederrheinischen Musik-Zeitung«, einen der bekanntesten und eifrigsten Gegner der »Neudeutschen Schule«, interessiren, da derselbe, wie bekannt, für M. Bruch in ähnlicher Weise Propaganda macht, wie das Parteiorgan der Neudeutschen für Liszt, Berlioz und Wagner. — Wir können die Erwähnung dieses famosen Concertberichts nicht vorübergehen lassen, ohne ein darin befindliches Curiosum hervorzuheben. Der Verfasser, der sich mit »Lip.« unterzeichnet, führt unter den im letzten Pauliner-Concert aufgeführten Stücken auch eines an: »Nachthelle von einem nicht genannten Componisten (auf dem Programm war der Name des Componisten zufällig vergessen) für Tenorsolo, Männerchor und Pianoforte, von süsslich seichtem Charakter.« Armer Schubert! Die Fortschrittskritiker unserer Tage erkennen dich nicht einmal aus einem deiner genialsten Gebilde und du gehörst für sie offenbar schon dem »überwundenen Standpunkt« an!

Berichtigungen.

S. B. Unsere im Concertbericht der vorigen Nummer gebrachte Bemerkung hinsichtlich des S. Bach'schen Concerts für Violen, Gamben, Violoncell und Bass, wonach dasselbe als noch nicht gedruckt angegeben war, beruhte auf einem Irrthum, da es vielmehr in der Sammlung von Peters bereits enthalten ist. — In Nr. 12 Seite 208 Zeile 7 haben die Worte »mit den Hauptdarstellern« zu entfallen.

ANZEIGER.

[53] In unserm Verlage sind neu erschienen:

Louis Thiele, Thema mit Variationen, As-dur, für die Orgel . . . . . 25 Ngr.
—— **Concertsatz** in C-moll (Nr. I.) für Orgel . . . 25 -
—— **Concertsatz** in Es-moll für Orgel . . . . . 25 -

Herausgegeben und redigirt von A. Haupt, Organist a. d. St. Parochial-Kirche zu Berlin. Der Herausgeber sagt von diesen Werken, sie seien die bedeutendsten Orgelcompositionen nach S. Bach.

Berlin. **Schlesinger'**sche Buch- u. Musikalienhdlg.

[54] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Passionsmusik
nach dem Evangelisten Matthäus
von
Joh. Seb. Bach.
Bearbeitet für Pianoforte allein
mit Beifügung der Textesworte
von
Selmar Bagge.
Preis 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Diese Ausgabe dient zunächst zum Genuss des Werkes am Clavier, zugleich ist sie aber sehr bequem zum Nachlesen in Proben und Aufführungen.

[55] **Preis-Medaillen der Ausstellungen**
Dresden 1840. Berlin 1844. Leipzig 1850.
London 1851. London 1862.

Pianoforte-Fabrik
von
Breitkopf & Härtel
in Leipzig.

Preise:

Concertflügel, grösste Gattung, 7 Oct.	600—700	Thlr.
—— zweite Gattung, 7 Oct.	500—600	-
Stutzflügel, erste Gattung, 7 Oct.	400—425	-
—— zweite Gattung, 7 Oct.	330—350	-
Tafelform, parallele Saiten, 7 Oct.	260—280	-
—— Kreuzsaiten, 7 Oct.	250—270	-
—— parallele Saiten, 6¾ Oct.	225—230	-
—— —— ——	200—210	-
Pianinos, schrägsaitig, 7 Oct.	270—300	-
—— verticalsaitig, 7 Oct.	250—270	-

In Mahagony, Nussbaum und Palisander.

Sämmtliche Instrumente haben Elfenbein-Claviatur und stehen auf Rollen. Kiste und Emballage wird besonders berechnet, Stimmzeug ohne Berechnung beigegeben.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 12. April 1865. **Nr. 15.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Mozart und Salieri. — Recensionen (Geistliche Musik) [Fortsetzung]. — Bericht aus Wien und Stettin. — Nachrichten. — Anzeiger.

Mozart und Salieri.

A. W. Th(ayer), *Half a dozen of Beethovens Contemporaries. II. Antonio Salieri.* In Dwight's *Journal of Music, Vol. XXIII. No.* 24 bis *Vol. XXIV No.* 18 (Nr. 597—617).

H. D. In dem Augenblicke, wo uns A. W. Thayer mit seinem chronologischen Verzeichnisse der Werke Beethoven's als einer ersten grösseren Frucht seiner gründlichen und eingehenden Beethovenstudien beschenkt, dürfte es angemessen sein, die Leser unserer Zeitung auf ein Gebiet der literarischen Wirksamkeit dieses vortrefflichen Mannes aufmerksam zu machen, welches ihnen vermuthlich bis jetzt unbekannt, ja den meisten wohl völlig unzugänglich gewesen. Die in der Aufschrift genannte, in Boston erscheinende Zeitschrift »*Dwights Journal of Music*« verfolgt seit langer Zeit in lobenswerther Weise das Streben, das amerikanische Publicum sowohl mit den Hauptereignissen unseres europäischen Musiklebens, als auch mit den auf Musik bezüglichen Literaturerscheinungen bekannt zu machen. In dieser Zeitung hat es neuerdings Thayer unternommen, den Zeitraum, in welchen Beethoven's Thätigkeit fällt, durch Erzählung des Lebens einiger seiner hervorragendsten musikalischen Zeitgenossen zu lebendigerer Anschauung zu bringen. Unter diesen hat er als den zweiten (der erste war Gyrowetz) Antonio Salieri ausgewählt, dessen Leben in der That sowohl durch die hohe und einflussreiche Stellung desselben als sein Verhältniss zu den grössten Componisten ein wesentliches Stück der Musikgeschichte jener Zeit bildet.

Die Lebensbeschreibung Salieri's geht durch 20 Nummern des letzten Jahrgangs der genannten Zeitschrift (597 bis 617, vom 20. Febr. bis 26. Novbr. 1864). Bekanntlich besitzen wir über Salieri das Buch von Mosel, welches bei vielfach hervortretender einseitiger Auffassung und Verschweigung wichtiger Umstände doch reiches authentisches Material enthält. Da es nun für Thayer seinem Publicum gegenüber nicht allein darauf ankommen konnte, eigene neue Forschungen auf Grund früherer mitzutheilen, sondern das uns längst Bekannte zugleich vollständig mitzutheilen, so kann es uns nicht auffallend sein, wenn wir in jenem Aufsatze das Mosel'sche Buch seinem wesentlichen Inhalte nach wiederholt sehen; dass ein Forscher wie Thayer es bei der blossen Wiederholung nicht lassen konnte, wird jeder Einsichtige erwarten. Ueberall giebt er aus eigener und genauerer Kenntniss der Quellen Zusätze und Erläuterungen, theilt aus Zeitschriften jener Zeit längere Berichte mit und erreicht so eine viel klarere Anschaulichkeit der Wiener Musikverhältnisse, als wir sie aus Mosel gewinnen, der nur Salieri's Persönlichkeit verfolgt; und indem er dessen Angaben in vielen Einzelnheiten corrigirt, seine weitschweifigen Beurtheilungen der Oper abkürzt und gleichsam eine kritische Revision seiner Arbeit liefert, setzt er auch uns erst in den Stand zu beurtheilen, inwieweit Mosel's Buch für uns von Werth sei.

Hat sonach die Thayer'sche Arbeit auch als Ganzes für unsere musikalische Literatur ihre unleugbare Bedeutung, so würde das doch noch nicht nothwendig eine vollständige Uebertragung erheischen, welche zumal den in unserer Zeitung möglichen Raum bei weitem überschreiten würde. Doch findet sich im Leben Salieri's ein wichtiger Punkt, über welchen Thayer eine selbständige, von den bisherigen ziemlich abweichende Auffassung ausführt; es ist, wie wir schon in der Ueberschrift unserer Mittheilung andeuteten, das Verhältniss Salieri's zu Mozart. Ueber dieses sagt uns Mosel so viel wie nichts, er weist nur mit Entschiedenheit jenen bekannten Verdacht einer Vergiftung Mozart's durch Salieri zurück; einen Verdacht, den seitdem wohl nie Jemand ernstlich getheilt hat. Dagegen tritt bei den Biographen Mozart's, namentlich Holmes und O. Jahn, die Eifersucht Salieri's auf Mozart, vermöge deren ersterer, wo es ihm möglich war, dem Aufkommen und Bekanntwerden des letzteren hinderlich war, als etwas bei Mozart und seinen Freunden Ausgemachtes und wie es scheint auch in den Thatsachen Begründetes entgegen; namentlich sprechen deutliche Zeugnisse für eine häufig hervorgetretene durchaus ungerechte Beurtheilung von Mozart's Musik durch Salieri.

Ueber diesen Punkt nun hat Thayer sich eine andere Anschauung gebildet, und wie er sich überhaupt nach seiner eigenen Aeusserung in der Einleitung mit einer gewissen Liebe in die Persönlichkeit Salieri's hineingedacht hat, so strebt er ihn auch in seinen Gesinnungen für Mozart in einem besseren Lichte darzustellen und ihn von den ihm gemachten Vorwürfen wo möglich zu reinigen. Namentlich hat er in Bezug auf die ersten Aufführungen des Figaro (1786) und des Don Juan (1788) in den thatsächlichen Verhältnissen selbst Anhaltspunkte zu finden geglaubt, welche ein auf jene Opern bezügliches Intriguiren Salieri's ausschliessen; und unter allen Umständen verdienen die Argumente eines Mannes wie Thayer, der seinen Grundsatz, nur die Wahrheit und nichts Anderes zu suchen, in jeder seiner Arbeiten bethätigt, auch unserem

Digitized by Google

Publicum bekannt zu sein; sie werden, sollten sie vielleicht auch nicht allenthalben das Richtige treffen, jedenfalls zur Klärung der Sache beitragen.

In Nr. 607 der genannten Zeitung (9. Juli 1864) beginnt Thayer also, da er im Leben Salieri's das Jahr der ersten Aufführung des Figaro (1786) erreicht hat, von den Beziehungen Salieri's zu Mozart zu sprechen. Er wendet seine Polemik zuerst gegen einige Irrthümer Holmes', des englischen Biographen Mozart's. Das Meiste hierher Gehörige dürfen wir füglich übergehen, da Holmes' Werk in Deutschland wenig bekannt ist und die bezeichneten Irrthümer von den deutschen Biographen nicht wiederholt sind; doch wollen wir hervorheben, dass er schon hier den in seiner Beweisführung wichtigen Punkt anführt, dass Salieri zu jener Zeit vielleicht schon von Wien abwesend war,*) um in Paris seine »Horatier« und seinen »Tarare« aufzuführen. Stände das fest, so wäre allerdings dem Berichte von Mozart's Vater, »Salieri und sein ganzer Anhang würden suchen Himmel und Erde in Bewegung zu setzen«, um Figaro zu stürzen, die factische Grundlage entzogen.

Nun kommt Thayer auf Jahn's Bemerkung (IV S. 192), dass man nach dem unglaublichen Erfolge von Martin's *Cosa rara* den Figaro beseitigte. Wir lassen ihn hier selbst sprechen, indem wir uns erlauben, hin und wieder seine Ausführungen abzukürzen, wo dadurch der Sinn ungefährdet bleibt.

»Wenige, welche die Geschichte Mozart's gelesen haben, sind dem Eindrucke entgangen, dass Martin's Oper von »Salieri und seinem Anhange« angenommen worden sei als ein Mittel, den Figaro von der Bühne zu verbannen. Hierauf sei nur noch einmal bemerkt, dass Salieri schon Monate in Paris war, und dass da Ponte sagt: »Kaum waren die Rollen (der *Cosa rara*) vertheilt, als die ganze Hölle losgelassen zu sein schien.« Ohne zu wissen, dass der Text von ihm sei, priesen die Sänger, welche alles was in ihrer Macht stand thaten, um Martin zu stürzen, das Libretto seinem Verfasser als ein solches, welches ihm zeigen könne wie eine Oper geschrieben werden müsse! Nur der ausdrückliche Befehl des Kaisers bewirkte die Aufführung des Werkes. Die Kabale war wo möglich noch schlimmer als die gegen Mozart, und in ihr konnte Salieri unmöglich eine Rolle übernommen haben.

»Ist es denn nöthig zu glauben, dass Salieri's Intriguen den Figaro von der Bühne verbannt haben? Man sollte nicht vergessen, dass die Opposition grossentheils auch vom Abbate Casti geleitet und gegen da Ponte, nicht gegen den Componisten gerichtet war, und dass in weniger als drei Monaten nach dem Erfolge der *Cosa rara* Nancy Storace, die Susanne aus dem Figaro, und O'Kelly, der Basilio, Wien verliessen und so eine Zeit lang wohl eine Wiederholung der Oper unmöglich gemacht haben mögen, ohne dass man dies einem Manne aufzubürden braucht, der damals in Paris lebte.

»Als Leopold Mozart seine Kinder zum zweiten Male nach Wien brachte (September 1767), waren sie gezwungen, ihre Zuflucht nach Olmütz zu nehmen wegen der damals grassirenden Kinderblattern, und sie konnten sich vor dem Januar 1768 nicht in Wien niederlassen. In diesem Monat vollendete Wolfgang Mozart sein zwölftes Jahr; Antonio Salieri trat in die zweite Hälfte seines achtzehnten. Der erstere erregte die Bewunderung und das Erstaunen der Kaiserin Maria Theresia und der musikalischen Kreise Wiens durch seine wunderbar früh entwickelte Fertigkeit als Clavierspieler und Instrumentalcomponist, und die Feindschaft und den Hass der routinirten Musiker in der Hauptstadt, da er noch so jung war; der andere war noch Schüler Gassmann's, schon ein Günstling Joseph's, und begann eben eigene Compositionen als Einlagen in beliebten Opern vorzuführen.

»Mozart hatte den Auftrag zur Composition von *la finta semplice* erhalten, aber Affligio hatte schliesslich nicht gestattet, dass sie zur Aufführung gelange, und auch der Kaiser konnte sie nicht befehlen, denn Affligio war damals Pächter der Hofbühne, und Joseph hatte in ihren Räumen keine Gewalt. Intrigue und Kabale siegten, und der junge Salieri hatte keine Gelegenheit eine Oper von dem Knaben Mozart zu hören.

»Als der Erzbischof von Salzburg seinen Capellmeister nach Wien brachte (März 1781) und ihn so unwürdig behandelte, dass er ihn zwang seinen Dienst zu verlassen und sich in Wien niederzulassen, war dieser in seinem 26. Jahre und schon Verfasser von etwa einem halben Dutzend italienischer Opern, welche bewährten Erfolg gehabt hatten und, obgleich in Wien nicht gegeben, den Wiener Musikern bekannt sein mussten. Salieri hatte in derselben Zeit 15 Opern geschrieben, meist für die Wiener Bühne, und einige derselben hatten glänzenden Erfolg gehabt.

»Es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, dass der Triumph von Mozart's deutscher Oper Belmonte und Constanze (12. Juli 1782) ihm über den überragenden Genius des jungen Salzburgers die Augen geöffnet habe; aber es ist schwierig zu erkennen, wie irgend ein Argument, um den angenommenen Neid und die Eifersucht Salieri's gegen ihn zu beweisen, gegründet werden kann auf erfolglose Nebenbuhlerschaft auf dem Felde der deutschen Oper, da der einzige Versuch des Italieners auf diesem Gebiete der Rauchfangkehrer gewesen war, welcher nur als Studie componirt — welcher in seinem Texte verunglückt, welcher länger als ein Jahr vor Mozart's Werk aufgeführt worden, und ungeachtet der Kritiken nicht ohne Erfolg gewesen war. In demjenigen, was man für sein eigenstes Gebiet hielt, war Mozart einstimmig als ohne Nebenbuhler dastehend anerkannt. Wer spielte das Clavier mit so erstaunlicher Kraft, Süssigkeit, Fertigkeit? Wer componirte Concerte, oder überhaupt irgend eine Art von Kammermusik, welche den Vergleich mit ihm aushalten konnte, ausgenommen natürlich den Capellmeister des Fürsten Esterhazy im Streichquartett und der Symphonie . . .? Es ist ganz natürlich, dass unter den Umständen die Sachen so weiter gingen, wie sie einmal gingen. Für uns ist es gewiss ein Unglück, dass Mozart nicht jährlich zwei oder drei Texte für die Bühne zu componiren hatte; aber seine und seines Vaters Klagen, so natürlich und wohlbegründet sie in einer Hinsicht sind, müssten nicht so angesehen werden, als gäben sie uns die Wahrheit, die ganze Wahrheit, und nichts als die Wahrheit.

»Die Thatsachen, wie sie mir erscheinen, sind folgende: Die italienische Schule hatte so lange die theatralische Musik des Hofes versorgt, dass sie sich als Besitzerin eines verjährten Rechtes fühlte, so viel Opern zu liefern als verlangt wurden; und wo ihr tägliches Brod auf dem Spiele stand, da kann es nicht überraschen, wenn die Führer der Schule bemüht waren, Eindringlinge auszuschliessen.*) Weiter, nach dem krampfhaften Versuche, eine deutsche Oper zu etabliren, während deren die

*) Freilich fühlt er selbst, dass hier eine volle Sicherheit nicht erreichbar sei. — Die erste Aufführung des »Figaro« war am 1. Mai 1786, im Frühling 1786 erhielt Salieri nach Mosel die Einladung, nach Paris zu kommen. Die Aufführung der »Horatier« war den 7. Dec. 1786 (nach Grimm's Corr. 13. 286), nachdem sie schon für den 2. Nov. bestimmt gewesen war; die des »Tarare« den 8. Juni 1787; die Rückkehr Salieri's erfolgte September oder October 1787. Ueber seine Hinweise, deren Datum nicht angegeben wird, mag nun jeder selbst Vermuthungen anstellen; aber macht nicht eben der angeführte Brief von Mozart's Vater wahrscheinlich, dass Salieri damals noch in Wien war?

*) Wir dürfen aber wohl daran erinnern, dass weder Salieri's Lehrer Gassmann, noch der von ihm als grösster dramatischer Componist anerkannte Gluck Italiener waren.

Digitized by Google

Italiener entlassen waren, kehrte Joseph zu seiner früheren Neigung, seiner einzigen wirklichen Neigung, zurück, und die italienische Oper wurde wieder seine Abendunterhaltung, ausgeführt von der glänzenden durch Salieri zusammengebrachten Gesellschaft, wovon Nancy Storace und der Irländer O'Kelly Mitglieder waren. Für diese Gesellschaft, in ihrem dritten Jahre, schrieb Mozart den »Figaro«. — Joseph liess ihn zu; aber die Musik war nicht mehr nach seinem Geschmacke, so wenig wie die von Gluck in seinen grösseren Werken — sie unterhielt ihn nicht, wie die mageren italienischen Partituren — und er hat niemals Verständniss für eine so erhabene Gattung von Musik erlangt. Figaro war Caviar für die grosse Menge, . . . und in seinem musikalischen Geschmacke gehörte der Kaiser zu der grossen Menge. Dennoch liess er Mozart zu, und ein oder zwei Jahre später, als Don Giovanni in Prag Erfolg hatte, liess er ihn auch in Wien aufführen.«

Thayer erzählt hier zur Erläuterung die bekannte Unterhaltung Dittersdorf's mit Joseph II. über Mozart's Musik, und fährt dann fort:

»Ferner — wenn ich im Stande gewesen bin die musikalische Geschichte Wiens recht zu lesen, so gab es damals dort kein Publicum für Werke wie Figaro. Allerdings erzählt uns Kelly von dem Enthusiasmus bei der ersten Aufführung, und dasselbe thut Mozart in seinen Briefen an seinen Vater (vergl. Holmes 282); aber im Ganzen war es kein Werk, welches die Kasse des Theaters füllte. — Lange Jahre nach Mozart's Tode, als ein musikalisches Publicum durch seine Werke herangezogen war zu einer vollen Würdigung seiner fast übermenschlichen Fähigkeiten, als seine Werke den allgemeinen Geschmack reformirt hatten und ihr Einfluss in allen Operncompositionen der Zeit fühlbar geworden war — war es und ist es ein leichter und wohlfeiler Weg, um die Gründe des Mangels an unmittelbarem Erfolge zu berechnen, wenn man sich die Mühe der Untersuchung und des Studiums erspart und Schmähungen häuft auf den Bösewicht, den kaiserlichen Capellmeister Salieri, indem man in seinem Neide, seiner Feindschaft und seinen Intriguen eine leichte Erklärung aller Erscheinungen in dieser Sache findet.«

Nun wendet sich Thayer speciell gegen Jahn, durch dessen Darstellung, wenn er sie gleich für gewichtiger hält als die aller seiner Vorgänger, er sich doch nicht völlig überzeugt erklärt. Er führt vollständig an, was Jahn III S. 61 ff. über Salieri's Charakter und Verhalten mittheilt, und fährt dann nach einer kurzen Bemerkung über die Autorität der Schwägerin Mozart's, Sophia Haibl, so fort:

»Es scheint keinem von denen, die Gelegenheit hatten über die Verhältnisse zwischen den beiden grossen Componisten zu schreiben, eingefallen zu sein, dass Salieri in seinen Meinungen über Mozart's Musik aufrichtig und redlich habe sein können. Jahn sagt (III 63. Anm.): »Ich habe von glaubwürdigen Zeugen in Wien gehört, dass Salieri in hohem Alter, wenn er im vertrauten Kreise zu sein glaubte, mit einer für die Zuhörer peinlichen Leidenschaftlichkeit die ungerechtesten Urtheile über Mozart's Compositionen aussprach.« Herr Jos. Hüttenbrenner hat das nämlich aus seiner eigenen Erfahrung dem Verfasser dieser Zeilen (Thayer) erzählt. Aber schliesst das nothwendig die persönliche Feindschaft ein, welche allenthalben auf ihn geschoben wird? Abbé Stadler pflegte die Quartettunterhaltungen in Wien zu verlassen, wenn Mozart's und Haydn's Werke beendet waren und die Beethoven'schen an die Reihe kamen; und doch bestand keine persönliche Feindschaft zwischen ihnen. War der bekannte Angriff Sarti's auf die 6 Mozart'schen, Haydn gewidmeten Quartette, das Erzeugniss eines anderen Gefühles als des Eifers für das, was er für die einzige gute Musik hielt? — Haydn's musikalische Malerei in der Schöpfung war der Gegenstand von Beethoven's scherzhaften und sarkastischen Bemerkungen.*) J. P. Salomon erklärte 1813 Beethoven's fünfte Symphonie für Dreck *(rubbish)*; er war vollkommen redlich in seiner Meinung, gerade so wie er es drei Jahre später war, als er in der philharmonischen Gesellschaft seine Reue über jene Ausdrucksweise aussprach und das Werk für das erklärte, wofür es die musikalische Welt jetzt ansieht.«

Als ferneres Zeugniss für Salieri theilt nun Thayer die in der A. M. Ztg. von 1825 enthaltenen Erinnerungen Anselm Hüttenbrenner's mit, worin von seinen musikalischen Anschauungen, seiner Lehrmethode, seinem Geschmack die Rede ist und namentlich mitgetheilt wird, dass Salieri von Mozart immer mit ausnehmender Hochachtung gesprochen und ihm wahre persönliche Zuneigung gewidmet habe. Er glaubt dies mit den heftigen Aeusserungen Salieri's über Mozart's Musik vereinigen zu können; letztere hatten ihren Grund, wie er meint, in der festen Ueberzeugung, dass die Richtung, welche die *opera seria* unter Mozart's Einfluss genommen, eine verkehrte sei. Dann fährt er fort:

»Mozart's Freunde behaupteten — und gewiss mit Recht, wie die Zukunft bewiesen hat — dass, als er sich mit 25 Jahren in Wien niederliess, er nur günstiger Gelegenheit bedurft hätte, um alle andern Componisten in Schatten zu stellen. — Angenommen, Salieri sah das ein — er, der kaiserlich königliche Capellmeister — auch noch ein junger Mann und mit einer langen Carrière vor sich — er, der sicherlich als der erste italienische Operncomponist dastand, der die besondere Gunst des Kaisers und des Wiener Publicums genoss — kann man ihn tadeln, dass er nicht sofort sagte: Hier Mozart, nimm mein Scepter — freilich hast du noch keine grosse Oper geschrieben ausser dem »Idomeneo«, aber ich sehe, du bist ein weit grösserer Genius als ich, und wie du der erste in der Clavier- und Instrumentalcomposition bist, so mache deine Krone zu einer dreifachen und füge die der italienischen Oper hinzu.

»Der Gedanke erscheint in dieser Weise als Absurdität.

»Im Ganzen werden die Beschuldigungen gegen Salieri — zum Theil widerlegt durch unabweisbare und bestimmte Angaben — wenn sie auch nicht zu dem Verdicte »nicht schuldig« führen, doch wenigstens mit dem Schottischen Verdicte »nicht bewiesen« zurückgewiesen werden müssen. Ich fordere für Salieri nur Gerechtigkeit — nichts mehr.

»Der Wiener Theaterkalender für 1787 enthält ein Verzeichniss aller Aufführungen im kais. kgl. Hoftheater vom 1. Octbr. 1785 bis zum 31. Sept. 1786. Das Theater war 318 Abende geöffnet, und zwar 157mal für Opern; mit sehr wenigen Ausnahmen füllte ein Werk die Aufführung eines Abends. Etwa 9 Monate im Jahre nahm die Oper regelmässig drei Abende in der Woche ein; im Juli und in der Hälfte des August wurden nur Opern gegeben. Salieri's *Grotta di Trofonio* — erste Aufführung den 12. Oct. 1785 — hatte 7 Vorstellungen während der ersten 4 Monate, 3 während der nächsten 5, und 17 während des ganzen Theaterjahres. Während dieses Jahres wurde seine *Fiera di Venezia* 5mal gegeben, und seine *Scuola dei Gelosi* 2mal. Mozarts Figaro — erste Aufführung 1. Mai — hatte 6 Vorstellungen während der ersten 4 Monate, im September, October und November je eine; dann wurde sie eingestellt, bis sie unter Salieri 1789 wieder auflebte. Seine Entführung wurde ebenfalls am 10. Mai und 21. Juli gegeben.

»Paesiello war vielleicht der populärste Componist in jenem Jahre; sein König Theodor wurde 11mal gegeben, sein Barbier von Sevilla 10mal, und wenigstens 7 Abende waren eingenommen von andern seiner Werke. Der neuen Opern in

*) Es dürfte hier wohl bemerkt werden, dass persönliche Feindschaft zwischen Beiden auch früher nicht angenommen wurde, und dass die Salieri gemachten Vorwürfe gerade bei äusserlich gutem Verhältnisse wohl bestehen können.

Digitized by Google

jenem Theaterjahre waren elf an der Zahl, in einer Zeit von 10½ Monaten wirklicher Aufführungen. Eine von ihnen war die berühmte »Doctor und Apotheker« von Dittersdorf, derb possenhaft, worin das Theater vom Lachen erschüttert wurde (Joseph selbst gab das Beispiel) und welche 9 Wiederholungen hatte vom 11. Juli bis zum 6. August. Eine andere war Cimarosa's *Villanella rapita*, aufgeführt 8mal vom 25. Novbr. 1785 bis zum 17. Febr. 1786, während seine Italienerin in London, wieder vorgeführt am 17. Mai 1786, 6 Vorstellungen hatte vor dem Schlusse im September. Die übrigen 73 Abende waren vertheilt unter ungefähr 18 Opern, alte und neue, welche zwischen 1 und 8 Aufführungen erlebten, und welche ohne Ausnahme dem Buffo-Genre angehörten. Diese Uebersicht des Jahres giebt sicherlich wenig Ermuthigung zu dem Gedanken, dass nach der neunten Aufführung des Figaro im Novbr. 1786 derselbe durch Kabale und Intrigue von der Bühne verbannt worden sei — sicherlich nicht eine von dem abwesenden Salieri oder zu dessen Gunsten geleitete Intrigue. Ausgenommen die Grotte des Trophonius, ein Werk, welches wirklich einen ungewöhnlichen Erfolg hatte und 17mal in 11 Monaten aufgeführt wurde, wurde keine Oper als der Doctor und Apotheker in diesem Jahre so oft aufgeführt wie Mozart's Figaro.« (Schluss folgt.)

Recensionen.

Geistliche Musik.

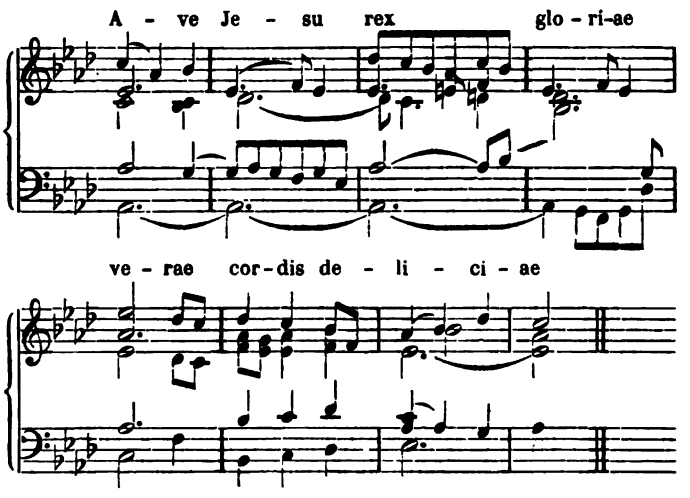
(Fortsetzung.)

Heinze, G. A., Op. 37. Nr. 1, 2, 3, 4. Vier Hymnen. 3 Frcs. Amsterdam, Roothaan.

Hol, Rich., Op. 31. Nr. 1—6. Geistliche Gesänge. 5½ Frcs. Op. 33. *Missa* II. Partitur. Derselbe Verlag.

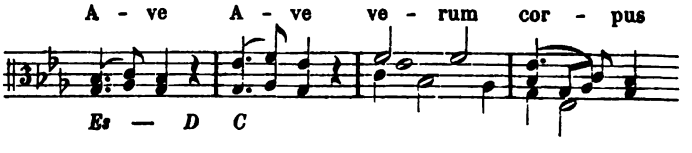
Krigar, H., Op. 25. Geistliches Lied. 7½ Ngr. Berlin, H. Mendel.

Heinze bringt vier lateinische Kirchen-Hymnen in Arienform für Solostimmen. Ihm stehen zärtliche Melodien zu Gebote, nicht ohne den liebreizenden Duft, der verführbaren Seelen unbesehens für heilig gilt. Wer in solchen mehr zärtlichen als heiligen, mehr gottlosen als liebevollen Orientalismen eingewöhnt ist, und es auch ruhig erträgt dergleichen am geweiheten Orte als Würze des Weihrauchs hinzunehmen, der wird diese Hymnen wohl manchen altersgrauen von Palestrina vorziehen. Denn, die geistliche Maske abgerechnet, und das Gegebene rein musikalisch betrachtet, wird man ein nicht übles Liedertalent gewahr, das sich in sentimentaler Melodik graziös bewegt; lobenswerth ist die periodische mit der declamatorischen Ausdrucksweise verschmolzen; jedes der vier Lieder ist individuellen Geistes, woraus wir zwar nicht auf dramatische Anlage schliessen, aber einen zeitgemässen lyrischen Sänger erkennen. — Die Orgelbegleitung ist ebenfalls weltlichen Inhalts, die Behandlung gebundener Töne etwas linkisch und fern von der besonderen Schönheit des ächten Orgelsatzes. — Aus dem Einzelnen sei bemerkt: dass die Wortdeclamation meist gut, einigemal aber auch verdreht ist, z. B. Nr. 1 *(Tota pulchra)*, 5, 2, 4 wäre die Schlusssylbe von *Maria* richtiger einen Takt früher zu singen; Nr. 3 *(O Hostia)*, 5, 1 wird gesprochen *adólescant* statt *adoléscant*. — In gut katholischen Hymnarien und Missalen steht zur Aushülfe unwissender Cleriker gewöhnlich die Betonung über den Sylben, damit niemand *Mária* singe statt *Maria*. — In der Führung der Stimmen ist meist guter Fluss; störend sind einigemal die gähnenden Ueberhänge von Dissonanzen (Nr. 2 S. 3, 1, 4); gewaltige Harmonieschritte an unmotivirter Stelle (Nr. 3 S. 2, 3); harte Auflösungsgänge z. B. $\frac{b' c''}{C F}$, wo der Bass Gegenbewegung haben müsste (Nr. 2 S. 3, 2, 7); endlich eine unnöthig verschobene Auflösung der Secunde in Nr. 4 im drittletzten Takt. — Uebrigens ist dies Nr. 4 *Jesu dulcis memoria* das anmuthendste der Lieder, ganz voll lüsterner Zärtlichkeit — freilich zu den Worten nicht passend:

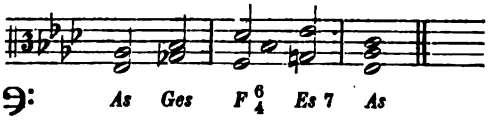


welche Töne dagegen im Munde der Loreley nicht übel klingen würden.

Rich. Hol ist in der vorigjährigen Anzeige d. Bl. S. 758 über seinen Psalm Op. 35 bereits besprochen, und wir finden keinen Grund von jenem Urtheil abzugehen; vielmehr, da wir ihm einen Sinnverwandten aufgefunden haben, den eben genannten Heinze, wird das Urtheil bestätigt und erleichtert. An ungeistlicher Haltung stehen Beide gleich, an melodiöser Gabe steht Heinze etwas höher. Vielleicht dürfen wir ausser dem gemeinsamen Verlage auch aus der ähnlichen Factur und anderen Zügen auf gemeinsame Tendenz schliessen. Genug, auch diese geistlichen Gesänge zeigen wie jener Psalm Spuren von einer Art Talent, die zu Zeiten — wie weiland Proch — ihr Glück dadurch macht, dass sie vermöge angeflogener Kunstfertigkeit aus gangbaren Phrasen ein leidliches Ganzes zimmern lernt, das aussieht wie neu. — Nr. 1 *Ave verum* ist dreistimmig ohne Stimm-Namen: man kann also die Oberstimmen als 2 Tenore, 2 Soprane, oder 1 Tenor, 1 Sopran denken; letzteres wäre das Ungünstigste, aber dass es auf alle drei Weisen richtig klingt, ist ein interessantes Kunststück, da solches *ad libitum*-Vertheilen der Stimmen nicht ganz leicht zu componiren, und seit J. Haydn selten versucht ist. Uebrigens ist die Melodie matt, salonfähig:

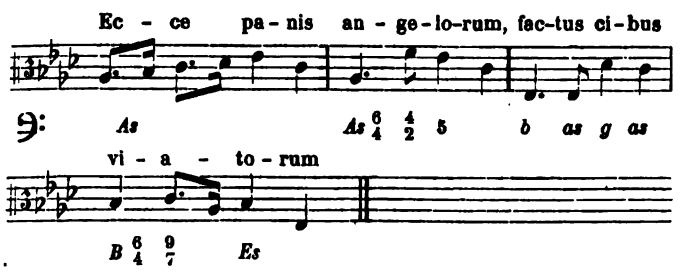


Nr. 2 *Ecce panis angelorum* beginnt und schliesst mit dem — allerdings beachtenswerthen Ritornell:

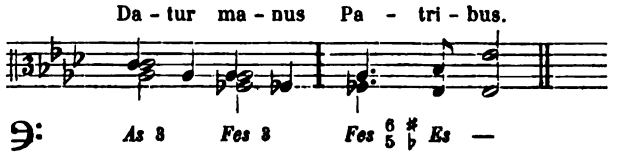


Digitized by Google

und hat zum ersten Sang-Thema folgende ritterlich gestiefelte Melodie:

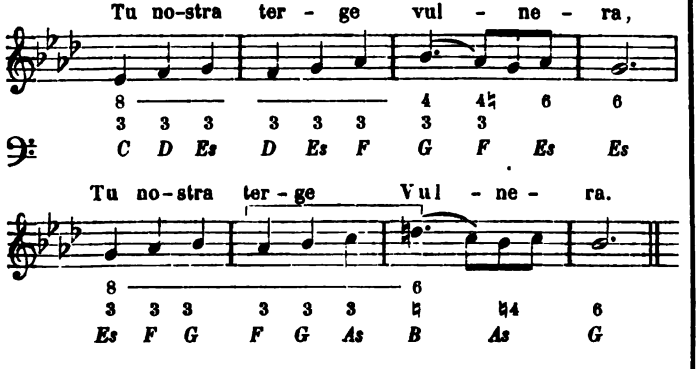


landet im 10. Takte in der welsch-meyerbeerschen Mediante, duettirt nachher in ähnlichen Phrasen, betont darnach *espressivo-crescendo-stringendo-ritardando* die Worte *cum Isáac immolatur* (vergl. Heinze Nr. 3 *adólescant*) und schliesst den ersten Theil denkwürdig neu:

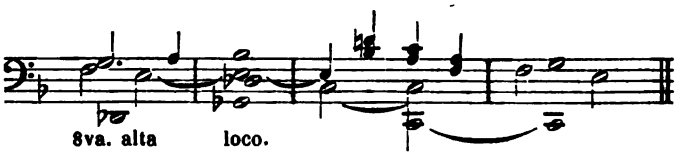


Das folgende *bone pastor — Jesu — miserere* — nimmt die sanftesten Terz- und Sext-Athmungen, »*con anima*«, zum Ausdruck eines sentimentalen *Pastorale*, und erhebt sich am Schlusse in langem *crescendo* zu dem Anruf *tu nos pasce, nos tuere*. Dieses Stück ist von denen unseres Verfassers das geistreichste und darum löblich, weil es Farbe hält: es ist ein einheitlicher Ton von süsslichem Fanatismus darin, der seines Ortes Beifall finden mag, aber von allem Geistlichen, geschweige Kirchlichen, meilenweit abliegt.

Nr. 3 *O cor voluptas coelitum* ist eine Bass-Arie von rationalem Rhythmus, übrigens trotz starker Modulation nicht eindringlich, es sei denn durch den schneidenden Tritonus-Klang in der Melodie 4, 3, 4 *Tu nostra terge*



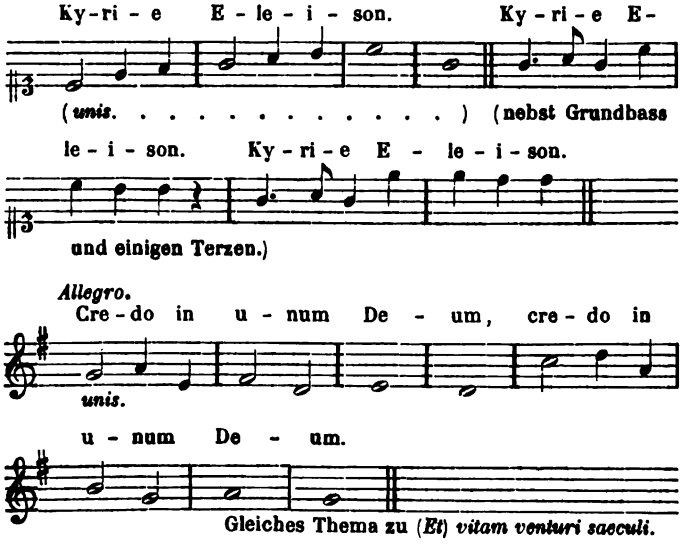
Nr. 4 *O sacrum convivium* entbehrt auch jener zweifelhaften Reize, die den vorherigen inwohnten, und ist sehr langweilig; bei der sonst lobenswerthen rhythmischen Sauberkeit unseres Verfassers fällt das höchst unrhythmische Ritornell S. 4, 3 Takt 4 u. s. w. sonderbar auf. — »*Passionis ejus*« S. 4 ist mit übermässigen Dreiklängen übermalt, dass Liszt seine Freude daran haben mag. — Nr. 5 *O quam suavis* ist ein liebliches Pastorale von anmuthigem Klange, melodisch gut gebildet, ohne Verstiegenheit und erzwungene Modulationen. — Nr. 6 *Virgo vere benedicta*, ein Bassduett, ist nicht ohne jenen Reiz, den wir Nr. 2 zusprechen mussten; widrig ist zwar gleich zu Anfang Takt 9—11 zu dem Wort *benedicta* die linkische Modulation ohne Auflösung:



und manches Andere; dagegen stimmen die brüderlichen Terzensprünge zu *Esto nobis maris stella*

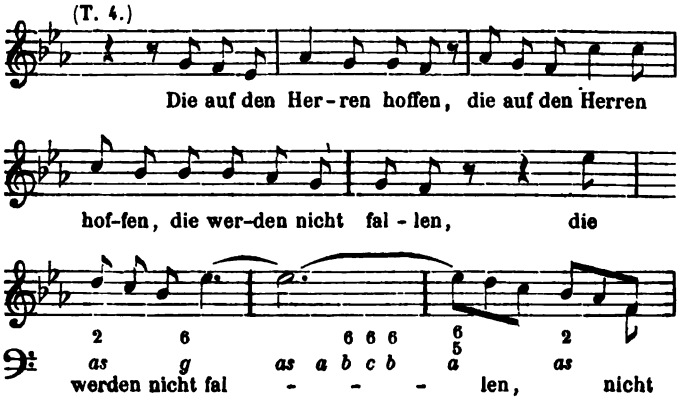
mit geigenhaften Orgelfiguren illustrirt, gar wohl zu dem Tone, den wir hier gewohnt werden.

Von der *Missa* Nr. 2 Op. 33 ist auch dieses Lob nicht auszusagen; sie ist vollkommen nichtig, charakterlos und bildlos, »für kleinere Chöre in Kirchen und Seminarien eingerichtet« — genug, wenn wir uns einige Themen anmerken:

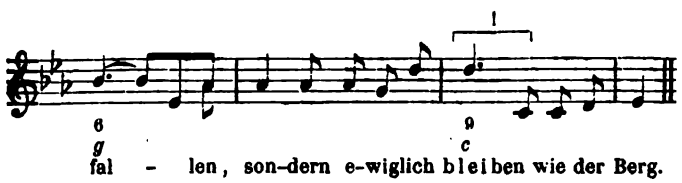


Diese Sammlung hätte weniger Besprechung verdient, wenn sie nicht ein besonderes Genus repräsentirte, das an gewissen Stellen noch heute für geistlich gelten darf; in deutschen evangelischen Kirchen wird sich jeder mässig Gebildete schämen, mit solchem Singsang dem Herrn zu dienen.

H. Krigar Op. 25 Geistliches Lied aus Psalm 125 beginnt in Es-dur $^6_8$ mit einem sanft clavierigen Ritornell, und singt:



Digitized by Google



parturiunt montes, und den Lesern wird dies genügen, um sich ein Urtheil zu bilden. (Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ Die Zeit der Concerte naht ihrem Ende. Die Philharmoniker haben dem Cyklus der acht Productionen ein neuntes Concert hinzugefügt, dessen Ertrag — er stellte sich auf 813 Gldn. heraus — für den Schubert-Monumentfond bestimmt war. Die Ouvertüre zu »Alfonso und Estrella« und zwei Entreacte aus »Rosamunde« bildeten als Novitäten einen Theil des Programms. Erstere, ein frisches, wohlgestaltetes, aber nicht eben tiefer anregendes Orchesterstück, fand eine gute Aufnahme; die zwei Entreacte, von welchen der erste (in H-moll) gross angelegt und in ächt Schubert'schem Geiste gehalten ist, der zweite, mit dem Thema des Impromptu in B, oder auch dem zweiten Satz des A moll-Quartetts beginnend und dasselbe variirend, zu den lieblichsten Gaben Schubert's zählt, erfreuten sich einer so warmen Aufnahme, dass sie das Programm eines der philharmonischen Concerte des nächsten Jahres abermals schmücken werden. Frl. Bettelheim sang mehrere, wenig gekannte Lieder des Meisters, und den Schluss machte die grosse C-Symphonie.

Das vierte Gesellschaftsconcert brachte Berlioz' Ouvertüre zu »König Lear«, sodann eine Phantasie für Orchester über ein russisches Tanz- und Hochzeitslied von Glinka, ein geistreich durchgeführtes und namentlich in contrapunktischer Beziehung interessant gearbeitetes Instrumentalstück, das aber nur wenig Anklang fand; ferner die Esser'sche Ballade »Des Sängers Fluch« (von Uhland) in dem neuen Arrangement für Altsolo mit Orchesterbegleitung; endlich Beethoven's Tripelconcert und zwei Chorlieder (schwedisches Volkslied von Berg und Mendelssohn's Frühlingslied), deren eminenter Vortrag durch den »Singverein« die Wiederholung beider Chöre veranlasste.

Das Concert des academischen Gesangvereins gewann durch die Vorführung der Scenen aus der »Frithjofssage« unter des Componisten Max Bruch persönlicher Leitung ein erhöhtes Interesse. Das neueste Werk des jungen Tondichters zeugt von einem hervorragenden Talent, welches, wenn es sich auch zu voller Selbständigkeit noch nicht emporgerungen hat, immerhin schon Eigenthümliches bietet und für die Zukunft zu schönen Hoffnungen berechtigt. Die Formgewandtheit und entschiedene Beherrschung der musikalischen Darstellungsmittel, der dramatische Zug, wie dieser einen grossen Theil der Frithjofsscenen durchweht, und die Einheit in Stil und Stimmung sicherten denselben eine durchweg beifällige Aufnahme, an welcher der ausdrucksvolle Gesang der Frau Dustmann (Ingeborg), sowie der academische Verein, der die Männerchöre mit Präcision und Schwung ausführte, ihren nicht geringen Theil hatten. — Ein graciöser kleiner Chor »Lied der Pagen« von Engelsberg trug in der ersten Abtheilung desselben Concerts den Preis davon.

Der Männergesangverein veranstaltet in diesen Tagen eine Production, in welcher nebst bekannten Compositionen, auch Franz Schubert's Männerchor »Grab und Mond« (schon seit geraumer Zeit im Stich erschienen) zur ersten Aufführung gelangen wird. — In den ersten Tagen der Charwoche findet im Burgtheater das althergebrachte Concert der Gesellschaft »Haydn« statt, auf dessen Programm diesmal Mendelssohn's »Lobgesang« und Gesangsvorträge der Artôt figuriren; am Chardienstag gelangt in dem ausserordentlichen »Gesellschafts-Concerte« die Matthäuspassion zu wiederholter Aufführung.

Im Operntheater ist Meyerbeer's schon etwas alte und schwache »Dinorah« und im Theater an der Wien Offenbach's liederliche »Helena« Kassestück geworden. — Der Bau eines sechsten Theaters in Wien für Spieloper, Operette und Lustspiel unter der Firma Pasqualatti-Offenbach soll bereits gesichert sein. — Herr Steger hat noch unmittelbar vor Beginn der italienischen Oper ein Gastspiel hier eröffnet, das aber so ziemlich spurlos vorüberging. — Die italienische Operngesellschaft debütirte am 1. April mit den »Lombardi«. Unter den Opern, die diesmal zur Aufführung kommen sollen, befindet sich nebst zwei neuen nach längerer Pause wieder einmal Mozart's »Don Giovanni«.

Stettin. # Die Anwesenheit des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Preussen seit ca. 6 Wochen hat eine solche Bewegung in die höheren Kreise gebracht, dass jetzt nur Bälle, Diners, Soupers etc. der verschiedenen Corporationen zu Ehren der hohen Herrschaften die Tagesordnung bilden, die Musik dagegen mehr in den Hintergrund gedrängt ist, und nur noch durch das Theater, das die Wahl der Stücke nach den höchsten Wünschen zu bemessen hat, zur Geltung kommt. Wenn trotzdem Concerte verschiedener Künstler, wie des Herrn Nathusius von hier, des Herrn Bendel aus Prag und des Frl. Dekner u. A., stattgefunden haben, so konnte der finanzielle Erfolg, der neben dem musikalischen bei den Concertgebern die Hauptsache bleibt, auch nur den oben berührten Verhältnissen entsprechend ausfallen.

In unserm letzten Berichte bedauerten wir unter Mittheilung der Ursachen die Abnahme künstlerischer Ausführung der Kosmaly'schen Abonnement-Concerte, und sind jetzt um so mehr erfreut mittheilen zu können, dass der Dirigent die Axt an die Wurzel gelegt und eine Capelle aufgelöst hat, deren Elemente die geringsten Anforderungen nicht zu erfüllen vermochten. Besteht auch die neu organisirte Capelle zum grössten Theil aus Mitgliedern eines hiesigen Militär-Musikcorps, so hat doch dessen Musikmeister, Herr Orlin, das lobenswerthe Streben an den Tag gelegt, dasselbe in die Geheimnisse classischer Orchesterwerke einzuweihen und es zu deren Ausführung zu befähigen. Legt Herr Kosmaly nun noch die verbessernde Hand an dies unvollendete Werk durch öfteres Proben und Ergänzung durch bessere Kräfte, so knüpfen wir die grössten Hoffnungen an das fernere gedeihliche Bestehen desselben zum Wohle unserer Kunstverhältnisse. Nur müssen wir Angesichts der bestehenden Verhältnisse rathen, durch Heranziehung von guten Solokräften eine grössere Abwechselung im Programm herbeizuführen, und bezweifeln wir dann nicht, dass der Finanzpunkt durch erhöhten Besuch seine günstige Lösung finden werde.

Das dritte Abonnement-Concert, dem wir nicht beiwohnen konnten, brachte unter Anderm die Symphonie in A Op. 90 von Mendelssohn. Dem vierten Concerte war die Ankündigung der neuorganisirten Capelle vorausgegangen, und waren wir daher umsomehr zu musikalischem Genusse aufgelegt, als das Programm die Namen der grössten Tondichter trug. Die Wahl eines so schwierigen Orchesterwerkes, wie die Einleitung zu »Lohengrin« von R. Wagner, die wir früher hier nicht gehört, bei einer erst im Werden begriffenen Capelle können wir aus verschiedenen Gründen nicht gutheissen; vor Allem reichen dazu die vorhandenen Kräfte weder der Zahl, noch der Fähigkeit nach aus. Ungleich besser war die Ausführung der übrigen Nummern des Programms: Furientanz und Reigen seliger Geister aus »Orpheus« von Gluck, Ouvertüre zur »Zauberflöte« von Mozart, Symphonie in C von Beethoven. — Das fünfte Con-

Digitized by Google

cert war, wie das vorhergehende, zahlreich besucht und schien die früher ausgesprochene Ansicht zu bestätigen, dass die vorgenommene Neugestaltung der Capelle die Anerkennung des musikliebenden Theils unserer Stadtbewohner finden werde. Vielleicht trug auch die Vorführung einer talentvollen Gesangsschülerin des Herrn Kosmaly, Fräulein Knaack von hier, durch Vortrag einer Concertarie *(bella mia fiammina)* von Mozart dazu bei, deren Ausbildung jedoch noch nicht bis zum öffentlichen Auftreten gediehen ist. Ihrem Gesang fehlte all und jede Wärme, die zum Herzen dringt. Die technischen Fehler wurden glücklicherweise durch das indiscrete Begleiten des Orchesters weniger hörbar gemacht. Erfreulicher zeigten sich die Fortschritte der Capelle seit dem letzten Concerte in der Hauptleistung an diesem Abend, der Pastoral-Symphonie von Beethoven, deren Ausführung die Tüchtigkeit des Dirigenten und den Fleiss der Mitglieder in ein gutes Licht stellte. Mängel bei den Holzbläsern und verunglückte Ansätze der Hörner werden hoffentlich später ihre Beseitigung finden. In Gade's schottischer Ouvertüre »Im Hochland« lernte unser Publicum ein interessantes Werk kennen, von einem Tondichter, über den man schon viel Ehrendes gelesen, von dessen Werken aber hier wenig gehört wurde. Wir sind daher der Direction um so dankbarer für diese Berücksichtigung der besten Talente der Jetztzeit. Der übrige Theil des Programms: Beethoven's feierlicher Marsch aus den »Ruinen von Athen« und die Jubel-Ouvertüre von C. M. v. Weber wurden sauber und correct unter Beifallszeichen ausgeführt, contrastirten aber zu stark durch ihre Aufeinanderfolge.

Das Wild'sche Quartett brachte: Mozart A- und G-dur, Beethoven F-, A-, C-dur, C-moll und Es-dur (Quintett), Schubert D-moll, C-dur (Quintett), R. Schumann A-moll, Haydn C-dur, Mendelssohn A-dur (Quintett), Veit D-moll. Die Herren tragen bei dem grossen Fleisse, den sie auf die Ausführung verwenden, wenn dieselbe auch nicht mit anerkannten Mustern rivalisiren kann, doch sehr zur Veredlung und Vervollkommnung unserer musikalischen Zustände bei.

Zu einem wohlthätigen Zwecke hatte die neue Liedertafel ein Kirchen-Concert in der hiesigen St. Jacobi-Kirche mit folgendem Programm veranstaltet: I. 1) »Ein' feste Burg«, vierstimmiger Choral von Luther; 2) »Leise, leise, fromme Weise«, vierstimmig von C. M. v. Weber; 3) »Die Capelle« (Fismoll), vierstimmig von Kreutzer; 4) »Vater, hör' mein Fleh'n zu Dir«, Tenorsolo von C. M. v. Weber. II. 1) »Wenn ich einmal soll scheiden«, vierstimmiger Choral; 2) *»Ave Maria«*, Tenorsolo von Abt; 3) *Integer vitae,* vierstimmig von Flemming; 4) Psalm, vierstimmig von Schnabel. Wir waren verhindert in diesem Concert, das auch die höchsten Herrschaften mit ihrer Gegenwart beehrten, zu erscheinen. Ein Urtheil über die Ausführung ist uns nicht bekannt geworden. Die Stettiner (alte) Liedertafel wurde darauf zu dem grossen, vom Kronprinzen gegebenen Balle geladen. Früher hatte dieselbe ein Ständchen im hiesigen Schlosse veranstaltet.

Opern wurden gegeben: Hochzeit des Figaro, Zauberflöte, Hugenotten, die Jüdin, Adlers Horst, der Wildschütz, Troubadour, Tannhäuser, die beiden Schützen, die lustigen Weiber von Windsor, die Tochter des Regiments.

Nachrichten.

Aus London wird uns geschrieben: Covent-Garden und Her Majesty's Theatre haben nun ihr Programm für die kommende Saison veröffentlicht. Von dem, was »versprochen« wird, sei Einiges hier mitgetheilt. Covent-Garden (Royal Italian Opera) stellt die Opernseeschlange, Meyerbeer's »Afrikanerin«, mit Frl. Lucca, Mad. Miolan-Carvalho, Wachtel, Graziani und Schmid in Aussicht; ferner »Die Zauberflöte«, freilich in kürzerer Zeit geschrieben, die aber doch nach 74 Jahren noch immer ihre Feuerprobe ruhmvoll bestehen wird; ein noch älteres Kind desselben Meisters *»Le nozze di Figaro«* wird ihr als heitere, ewig blühende Schwester zur Seite stehen; die in dieser Oper Beschäftigten sind: Adel. Patti (Susanne), Mad. Miolan-Carvalho (Gräfin), Paul. Lucca (Cherubino), Graziani (Graf), Gassier (Figaro). Im »Propheten« wird Frl. Philipp. von Edelsberg als Fides auftreten, im »Nordstern« Frl. Lucca, die auch im »Fra Diavolo« (Zerline) und den »Hugenotten« (Valentine) singen wird. Als Norma und Lucrezia wird sich eine neue Sängerin, Mad. Isabella Galletti, einführen, von der man sich eine zweite Grisi verspricht. Im »Faust« sind nur vier Gretchen angesagt: Lucca, Patti, Miolan-Carvalho und Berini (vom Theater Alla Scala). Dr. Schmid sind die Rollen Orovist (Norma), Marcel (Hugenotten), Walter (Tell), Sarastro (Zauberflöte) etc. zugetheilt. Zum ersten Male in England treten auf die Damen Bianchi (Lissabon), Honoré (Moskau), De Ahna (Berlin), Sonieri (Italien), Phil. v. Edelsberg (München), Berini (Mailand). Zum ersten Mal auf einer Bühne überhaupt singt Carl. Patti die Königin der Nacht *(Regina della notte)*. Von den Herren treten zum ersten Male auf Sig. Tasca (Theater San Carlo, Neapel), Medini und Saccomano (Alla Scala, Mailand), Brignoli (Paris). Ausser den Genannten noch die bekannten Namen: Ant. Fricci, Rudersdorff, Anese; Mario, Neri-Beraldi, Lucchesi, Ronconi, Graziani, Attri, Tagliafico etc. *»Linda di Chamounix«*, seit 14 Jahren nicht gegeben, steht ebenfalls auf der Liste mit Ad. Patti und Brignoli. — Her Majesty's Theatre lässt drei Sterne sehr verschiedenen Glanzes aufsteigen: »Zauberflöte«, »Medea« (von Cherubini) und »Tannhäuser« (der freilich auch voriges Jahr versprochen war). Die Besetzung in der »Zauberflöte« ist folgende: Pamina — Tietjens, Königin der Nacht — Ilma de Murska, die drei Damen — Bettelheim, Grossi, Zandrina, Papageno — Santley, Papagena — Sinico, Tamino — Giuglini (?), Sarastro — Wollrath. »Medea« (Cherubini) wird eine neue Schöpfung von Frl. Tietjens sein. Die Vertheilung der Rollen im »Tannhäuser« ist noch nicht angegeben. »Fidelio« von Beethoven wird abermals gegeben. Auch hier erscheint *»Le Nozze di Figaro«*, die Besetzung folgende: Susanne — Harriers-Wippern, Cherubino — Ilma de Murska, Gräfin — Tietjens, Graf — Santley, Figaro — Sig. Foli. Mdlle. Ilma de Murska wird noch singen in *»Linda di Chamounix«* (in diesem Theater seit sechs Jahren nicht gegeben), in den »Hugenotten« (Margarethe) und neben ihr Rokitanski als Marcel (erstes Auftreten). Ausser den Genannten sind noch erwähnt die Damen Laura Harris (New-York), Sinico, Liebhard; El. Grossi, Bettelheim, Trebelli, endlich noch die Herren Morini (Barcelona), Gunz, Gardoni, Joulain (erstes Auftreten); desgleichen die Baritone Foli (Paris) und Zacchi (Rom); Buffo — Scalese; erste Bässe — Junca und Bossi; zweite Bässe — die schon genannten Wollrath und Rokitanski von den Theatern zu Prag und Wien. Her Majesty's Theatre öffnet am 22. April.

Die Zeitung »Das neue Hamburg« berichtet über Deppe's Aufführung des Händel'schen »Saul« Folgendes: »Herrn Ludwig Deppe, welcher seit einiger Zeit vorzugsweise Händel'sche Oratorien mit seiner Academie dem Publicum vorführt, ist die musikalische Welt von Neuem zu grossem Dank verpflichtet wegen der am 16. März in der Petri-Kirche stattgefundenen Aufführung von Händel's Saul. Dass dieses grosse Werk bisher sowohl in England wie in Deutschland fast gar nicht oder nur stückweise zur Aufführung gelangte, ist höchst bedauerlich, und es freut uns um so mehr, dass wir hier in Hamburg Künstler haben, die solche in Vergessenheit gerathene Meisterwerke dem Publicum wieder vorführen. Herr Deppe handelt bei vorzugsweiser Vorführung Händel'scher Oratorien gewiss im Geiste der deutschen Händel-Gesellschaft, welche durch sorgfältige Herausgabe der Händel'schen Partituren zur Aufführung mancher noch nicht gehörter Werke des Meisters Anregung giebt. Händel's Instrumentirung wie Benutzung der Orgel im Oratorium Saul liegt uns demzufolge vor und es war leicht, Herrn Deppe's Instrumentationszusätze, die statt der Orgel geschehen, mit dem Original zu vergleichen, woraus sich das günstigste Resultat ergiebt, indem die Zusätze mit der grössten Pietät und Vorsicht gemacht sind. Dass man dennoch lieber den Saul mit Orgel gehört hätte, da Händel die Orgelstimme selbst durch das ganze Werk genau angegeben, ist einleuchtend; vielleicht ist es später möglich, in unserm in Aussicht stehenden Concertsaal eine kleine Orgel zu erlangen, wie das in andern Städten der Fall ist. Der Saul gerade würde sich auch besser im Concertsaal machen, da Händel dieses so wie die meisten seiner Oratorien nicht für die Kirche, sondern für den Concertsaal bestimmt hatte. Wie schnell der Meister auch dieses Werk schuf, zeigt der überaus kurze Zeitraum von zwei Monaten, vom 28. Juli bis 27. September 1738, und dabei zeugt nichts in dem ganzen Werke von Mangel an Erfindung. Alles ist gross und erhaben, religiös und auf der andern Seite dramatisch. Dass der Saul dem Messias und Israel in Egypten nicht gleichkommt, weiss Jeder, wie Händel ja auch bekanntlich selbst beide ebengenannten Werke für seine grössten hielt; dessenungeachtet ist der Saul eines der bedeutendsten Händel'schen Oratorien zweiten Ranges. — Ueber die Aufführung lässt sich fast nur Erfreuliches sagen. Die vortrefflich einstudirten Chöre gingen ausser wenigen misslungenen Ein-

Digitized by Google

sätzen sicher und bestimmt zusammen; der Vortrag der einzelnen Theile (Gegensätze) in den Chören war stets dem Texte entsprechend; das Orchester zeigte sich bei den Accompagnements wie Instrumentalsätzen (Sinfonia) stets als einiges Ganzes. Dem ersten Chor »Wie wunderbar schallt, Herr, Dein Preis« geht noch ein langes Instrumentalstück aus vier Theilen bestehend voran, welches Herr Deppe wegzulassen vorzog, wie einzelnes Andere, das ausgelassen werden musste, da ein solches Werk wie Saul bei allen Schönheiten doch zu lang werden kann, und gerade ein Oratorium leichter ermüdet als andere Werke. Frl. Rosa Mandl von hier, und Herr Bodo Borchers aus Wiesbaden, die nach besten Kräften das Ihrige zum Gelingen der Soli beitrugen, hatten einen um so schwereren Stand den beiden andern gefeierten Künstlern Frau Joachim und Herrn Adolph Schulze gegenüber, als letztere ihre Recitative und Arien in einer Weise vortrugen, die ihres Gleichen sucht.

In München, im dritten Concert der Academie, hatte eine Suite in Canonform für Streichinstrumente von J. O. Grimm (Musikdirector in Münster) bedeutenden Erfolg. Ein Satz des Werkes musste sogar wiederholt werden. Der Besuch der Academie-Concerte soll übrigens, wie berichtet wird, immer spärlicher werden.

M. Bruch's »Frithjof-Sage« hat in Wien so ziemlich denselben Erfolg gehabt wie in Leipzig: von Seite des Publicums sehr freundliche Aufnahme, von Seite der Kritik einige Reserve und Tadel der mehr »ariosen« als wirklich melodischen Gestaltungsweise. — Die Orchester-Phantasie »Kamarinskaja« von Glinka, welche ebenfalls daselbst (im 4. Gesellschaftsconcert) zur Aufführung kam, wird von den Wiener »Recensionen« als »eine nette Kleinigkeit, nicht bedeutend, aber fein combinirt und hübsch gearbeitet« bezeichnet.

Dr. E. Hanslick's Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« ist soeben in dritter verbesserter Auflage erschienen.

Ambroise Thomas, der Componist des »Cadi«, soll der Pariser *Opéra comique* für nächsten Herbst eine Oper »Mignon« liefern, deren Text Jules Barbier und Michel Carré, die kecken Librettisten des Gounod'schen »Faust«, nach Goethe's »Wilhelm Meister« verfertigt haben. Dieselbe Bühne erwartet eine neue Oper von dem greisen Auber, Text von Sardou, dem glücklichen Autor der Hagestolzen *(Vieux garçons)*.

Die »Signale« bringen folgende betrübende Nachricht aus Wien: Simon Sechter, der grosse Contrapunktist und würdige Greis, ist in Noth gerathen! Er hat seine kleine mühsam erübrigte Habe verloren, dadurch, dass er sich für die Zahlung der seinen Verwandten geleisteten ärztlichen Hülfe verbürgt hat, und da diese zahlungsunfähig sind, nun eintreten muss. Ja sogar die ohnehin nicht sehr ausgiebigen Gehaltsbezüge des 77jährigen Greises wurden bereits gerichtlich mit Beschlag belegt. In Wiener Blättern ist ein von Johann Beranek unterzeichneter öffentlicher Aufruf ergangen, dem in Noth gerathenen Meister schleunigst beizustehen und Beiträge für denselben »an die Kanzlei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien« einzusenden.

Die berühmte italienische Sängerin Pasta ist am 1. April in ihrer Villa am Comersee gestorben.

Leipzig. Im Stadttheater kam unter Mitwirkung der Gäste Frau Jauner-Krall und Herr Hölzel Nicolai's geistreiche und lebendig-frische, aber die Gemüthsseite ganz unberührt lassende Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« mehrmals zur Aufführung. Frau Jauner-Krall zeichnete sich auch hier (als Fr. Fluth) in hohem Grade durch fein pointirten Gesang und köstliches Spiel aus. Weniger schien die Coloratur ihre eigentliche starke Seite. Herr Hölzel gab den Falstaff correct aber ohne feinere Auffassung. — Ferner wurden noch unter Mitwirkung derselben Gäste und zwar als deren Abschiedsvorstellung am 8. April Fioravanti's »Dorfsängerinnen« gegeben.

ANZEIGER.

[56] Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur

erschien:

Deutsche

Volkslieder

für vierstimmigen Chor

gesetzt

von

Johannes Brahms.

Heft 1 und 2 à 1 Thlr. 5 Ngr.

Stimmen einzeln à 5 Ngr.

[57] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Portraits berühmter Tonkünstler.

	Thlr.	Ngr.
Bach, Joh. Seb., nach dem Originalgemälde von *Hausmann*, gestochen von *L. Sichling*. gr. Fol.	—	22½
Vor der Schrift	1	15
Beethoven, L. van, nach dem Originalgemälde von *Waldmüller*, gestochen von *L. Sichling*. gr. Fol.	—	22½
Vor der Schrift	1	15
Beriot, C. de, Lithographie. gr. 4.	—	15
Chopin, Fr., nach dem Medaillon von *Bovy*. Radirt von *F. Schauer* in Berlin. Stahlstich. gr. 4.	—	15
David, Ferd., Concertmeister. Lithographie. gr. 4.	—	15
Gade, Niels W., Lithographie. gr. 4.	—	15
Gluck, Joh. Chr. v., nach dem Originalgemälde von *J. Duplessis*, gestochen von *L. Sichling*. gr. Fol.	—	22½
Vor der Schrift	1	15
Händel, G. F., nach dem Originalgemälde von *Hudson*, gestochen von *L. Sichling*. gr. Fol.	—	22½
Vor der Schrift	1	15
Hauptmann, Dr. M., Musikdirector. Lithographie. Fol.	—	15
Chin. Papier	—	20
Haydn, Jos., nach dem Oelgemälde von *Rösler*, gestochen von *L. Sichling*. gr. Fol.	—	22½
Vor der Schrift	1	15
Hiller, Ferd., nach einer Photographie lithographirt von *Ed. Kühnel*. gr. 4.	—	15
Joachim, J., nach einer Photographie lithographirt von *Ed. Kühnel*. gr. 4.	—	15
Liszt, Fr., nach der Medaille von *Bovy*, radirt von *F. Schauer* in Berlin. gr. 4.	—	15
Marx, A. B., Lithographie. gr. 4.	—	15
Mayer, Charles, Lithographie von *Schlick*. Fol.	—	15
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, nach *Ed. Magnus*. Lithographie von *G. Feckert*. Fol. Chin. Papier	3	—
Vor der Schrift	5	20
Meyerbeer, G., Lithographie. Fol.	—	15
Mozart, W. A., (als 14jähr. Knabe) nach dem in Verona 1770 gemalten Bilde, gestochen von *L. Sichling*. 4.	—	10
—— nach dem Originalgemälde von *Tischbein*, gestochen von *L. Sichling*. gr. Fol.	—	22½
Vor der Schrift	1	15
Rietz, Jul., gezeichnet von *Schlick*. Lithographie. Chin. Pap. Fol.	—	22½
Schneider, Fr., Lithographie. gr. 8.	—	15
Schumann, Robert u. **Clara**, nach dem Relief v. *Rietschel*, in Stahl radirt von *F. Schauer*. Fol.	—	15
Thalberg, Sig., Lithographie. gr. 4.	—	15
Wagner, Rich., Lithographie von *Stocker-Escher*. gr. Fol. Chin. Papier	—	22½

[58] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus

von

Joh. Seb. Bach.

Bearbeitet für Pianoforte allein

mit Beifügung der Textesworte

von

Selmar Bagge.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Diese Ausgabe dient zunächst zum Genuss des Werkes am Clavier, zugleich ist sie aber sehr bequem zum Nachlesen in Proben und Aufführungen.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 19. April 1865. **Nr. 16.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Mozart und Salieri (Schluss). — Recensionen (Geistliche Musik) [Fortsetzung]. — Berichte aus Berlin und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Mozart und Salieri.

A. W. Th(ayer), *Half a dozen of Beethovens Contemporaries. II. Antonio Salieri.* In Dwight's *Journal of Music, Vol. XXIII. No.* 24 bis *Vol. XXIV No.* 18 (Nr. 597—617).

(Schluss.)

Damit sind die auf den Figaro bezüglichen Umstände beendet. Zwei Jahre später wurde Don Juan zuerst in Wien aufgeführt, ein halbes Jahr nach der ersten Prager Aufführung desselben; mit grösserer Bestimmtheit als früher schreiben die Biographen hier Salieri eine absichtliche Verzögerung zu. Thayer theilt den Sachverhalt, wie ihn Jahn IV 306 erzählt, ausführlich mit; er ist in Kürze folgender: Am 29. Oct. 1787 war Don Juan mit grossem Erfolge in Prag aufgeführt worden; doch musste nach Mozart's Rückkehr seine Oper in Wien noch zurückstehen vor Salieri's Axur, der einem Befehle des Kaisers zufolge am 8. Januar 1788 zur Vermählung des Erzherzog Franz gegeben wurde. Den grossen Erfolg letzterer Oper wollte man nicht durch eine neue Erscheinung beeinträchtigen lassen, und so wurde Don Juan noch zurückgehalten, bis auch hier ein specieller Befehl des Kaisers die Aufführung am 7. Mai 1788 herbeiführte. An diese Darstellung Jahn's knüpft nun Thayer in Nr. 609, 6. Aug. 1864, wie folgt an:

»Ich habe nicht die Zuversicht zu behaupten, dass Jahn hier Salieri Unrecht thut. Niemand hat über die Geschichte Mozart's solche Studien gemacht wie er; niemandes Urtheil ist in allen auf ihn bezüglichen Fragen so gewichtig — und dennoch ist es mir unmöglich, die Sache in demselben Lichte anzusehen. Was mir Bedenken erregt, seiner Ansicht mich anzuschliessen, ist dreierlei: die Betrachtung der Data der Aufführungen, die Worte da Ponte's, und die Erzählung von Salieri selbst.

Die neuen italienischen Opern von 1787—88 waren:

1787, 9. April.	*L'inganno amoroso* . . .	Guglielmi.
7. Mai.	*Le trame deluse*	Paisiello.
25. Mai.	*Lo stravagante Inglese* . .	Bianchi.
22. Juni.	*Il Bertoldo*	Pitichio.
28. Juli.	*Le due Contesse*	Paisiello.
1. Oct.	*L'arbore di Diana* . . .	Martin.
13. Nov.	*L'Amor costante*	Cimarosa.
1788, 8. Jan.	*Axur, rè d'Ormus* . . .	Salieri.
21. April.	*La Modiste*	Paisiello.
7. Mai.	*Don Giovanni*.	Mozart.
2. Juni.	*Le Gelosie fortunate* . . .	Anfossi.
10. Aug.	*Il Fanatico burleto* . . .	Cimarosa.
10. Sept.	*Il Talismano*	Salieri.
14. Nov.	*Il Pazzo per forza* . . .	Weigl.

Also wurden 1787 7 neue Opern, entweder für Wien geschrieben oder von den Theatern Italiens dorthin gebracht, einstudirt und aufgeführt; deren erste freilich, was Composition und Einstudiren anlangt, dem vorhergehenden Jahre angehört. Man hat nur zu bedenken, dass Don Giovanni nicht für Wien geschrieben war, während dies bei *l'Arbore di Diana* und *Axur* der Fall war (und das noch dazu durch einen Befehl des Kaisers), und dass die letztere bestimmt war für eine Gelegenheit, deren Datum noch nicht festgestellt war, und die, soviel Salieri wissen konnte, auch einige Wochen früher kommen konnte — um zu sehen, dass die Operngesellschaft vollauf beschäftigt war, auch ohne zu ihren Arbeiten die erhabene Partitur der grössten von allen Opern hinzuzufügen! Es scheint mir in der That, dass Jahn in den oben gegebenen Vorwürfen gegen Salieri einem Vorurtheil folgte. Wäre Salieri Mozart's intimster Freund gewesen, hätte er seine für Prag geschriebene und dort am 29. October zuerst gegebene Oper einen Tag früher aufführen können, als sie wirklich aufgeführt worden ist? Konnte er die Studien der Sänger unterbrechen bei einem Werke, welches er ihnen auf den Befehl seines Gebieters überliefert und zwar, wie wir sehen werden, nur in der Vocalpartitur, aus Mangel an Zeit, die Instrumentation hinzuzufügen?

»Wenden wir uns zu da Ponte, dessen Erinnerungen, 30 Jahre später geschrieben, 1000 Meilen entfernt von allen Hülfsmitteln, um Lücken des Gedächtnisses zu corrigiren, oft in der Zeitfolge verwirrt und zuweilen in den Thatsachen unrichtig sind, die aber in dieser Sache leicht zu verbessern sind, wenn es nothwendig ist. — Nachdem da Ponte die Zeit mit der Abfassung des *Filosofo punito* für Righini, des *Bertoldo* für Pitichio und eines neuen Textes zu einer alten Oper von Brunati, welche alle durchfielen, verschwendet hatte, wurde er, wie er uns erzählt, in folgender Weise vom Kaiser ermahnt: »Da Ponte, schreibt nur für Mozart, Martin und Salieri, aber macht euch nie wieder zu thun mit so armseligen, unwissenden Leuten wie diese. Casti war klüger als ihr, er schrieb nur für Paisiello und Salieri.««

Nun theilt Thayer aus da Ponte's Memoiren die hübsche Erzählung mit, wie er zu gleicher Zeit für Salieri den Axur, für Martin den Baum der Diana, und für Mozart den Don Juan schrieb, wie er nach der Aufführung von Martin's Oper (1. Oct. 1787) nach Prag des Don Juan wegen reisen, gleich nach der ersten Aufführung aber nach Wien zurückkehren musste, um den Axur zu vollenden.

»Es scheint durchaus kein Grund vorhanden zu sein, an der

Digitized by Google

Wahrheit dieser Erzählung von da Ponte zu zweifeln, und wenn man sie mit andern feststehenden Angaben in Verbindung bringt, so lässt uns die Vergleichung ziemlich folgerecht die Zeit von Salieri's Rückkehr aus Paris und dem Beginne des Axur fixiren.

»Da Ponte's *Il Bertoldo*, mit Musik von Pitichio, fiel den 22. Juni; und dieses Ereigniss ging dem Plane zu *Don Giovanni* und *Arbore di Diana* vorher. Mozart war im September fertig nach Prag zu reisen, um seine Composition im Zusammensein mit seinen Sängern zu vollenden; und Martin hatte seine Oper für die Probe früh genug fertig, um ihre Aufführung für den 1. Octbr. zu sichern. Die Abfassung dieser beiden Texte von da Ponte war in 63 Tagen vollendet;*) geben wir noch 4 Wochen für das Einüben des *Arbore* hinzu, so können wir den Anfang Juli 1787 als das Datum des Planes jener drei beliebtesten, populärsten Opern der Zeit fixiren — eine derselben für alle Zeit; ein Datum noch dazu, welches Salieri etwa 4 Wochen zwischen der Aufführung seines *Tarare* in Paris (8. Juni) und seiner Rückkehr nach Wien freilässt.« — —

Nachdem die Umstände der Composition und Aufführung des Axur erzählt sind, kommt Thayer nun zur Wiener Aufführung des Don Juan, und sagt in Nr. 610, 20. Aug. 1864:

»Ein hinreichender Grund, warum Mozart's Oper nicht unmittelbar dem Axur folgte, mag auch in dem Geschmacke Josephs für die reine *Opera buffa* gefunden werden, welcher durch die Aufführung von Paisiello's »*la Modiste*« befriedigt wurde — nicht zu erwähnen die Unmenschlichkeit, wie man es fast nennen darf, von der Truppe das Studium von Mozart's mächtiger Partitur unmittelbar nach der grossen Mühe, Salieri's grösstes Werk aufzuführen, zu verlangen.«

Es folgen fernere, Salieri betreffende Mittheilungen, namentlich seine Ernennung zum ersten Capellmeister an Bono's Stelle, die Thayer noch in den April verlegt, in welchem Bono starb.

»Wenn das Patent (fährt er fort), wie ich vermuthe, im April datirt war, so haben wir die bezeichnende Thatsache, dass seine erste Pflicht als erster Capellmeister die war, Mozart's *Don Giovanni* aufzuführen; denn *la Modiste*, von Paisiello, war schon einstudirt, um am 21. April aufgeführt werden zu können — und dass in eben dieser Zeit er eine neue Oper: Cublai, Text von Casti, vollendet hatte, welche auf die Bühne zu bringen er nicht Macht und Einfluss genug besass, weder damals noch zu irgend einer späteren Zeit.

»Folgender Ausspruch Jahn's (IV 307) gehört ebenfalls hieher: »Aber Joseph II., welcher mit dem Erfolg des *Don Giovanni* in Prag sehr zufrieden war, hatte die Aufführung (in Wien) angeordnet und so musste sie endlich ins Werk gesetzt werden.« Wenn Salieri und seine Anhänger die Ursache waren, dass Mozart's Oper nicht früher gegeben wurde, während der Anwesenheit des Kaisers in Wien, ist es dann nicht ein sehr sonderbarer Umstand, dass jetzt, als er an der Spitze des italienischen Theaters stand, Salieri, mit der Hülfe seiner Verbündeten, unfähig war, in der Abwesenheit des Monarchen, sie gänzlich zu unterdrücken und sein eigenes neues Werk statt dessen aufzuführen? Vierzehnmal während Joseph's Abwesenheit wurde *Don Giovanni* aufgeführt, und einmal (15. Decbr.) nach seiner Rückkehr. Ob er jedoch — da er meist ans Bett gefesselt war — jemals diese Oper gehört hat, ist ein Punkt, den zu entscheiden ich nicht im Stande bin.«

In einer Note zu Ende jenes Abschnittes giebt Thayer eine chronologische Uebersicht jenes Jahres, woraus hervorgeht, dass Joseph vom 29. Febr. bis zum 5. Dec. 1788 nicht in Wien war, also auch die erste Aufführung des Don Juan nicht miterlebte. Nun erzählt da Ponte jene Aeusserung des Kaisers über die Oper (»sie ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener«) und Mozart's bezeichnende Antwort (Jahn IV 308); wie soll man das mit den bestimmten Angaben über Joseph's Abwesenheit vereinigen? Thayer meint mit grosser Wahrscheinlichkeit, Joseph habe jene Aeusserung in einem seiner Nachmittagsconcerte beim Durchgehen der Partitur gethan, was da Ponte in der Erinnerung verwechselt habe mit der Zeit nach der Aufführung.

»Und hier, denke ich, sind wir mit unsern Bemerkungen über die Beziehungen zwischen Mozart und Salieri zu Ende. Ich kann jedoch die Sache nicht ohne ein paar weitere Bemerkungen verlassen.

1. Mozart schreibt an seinen Vater im Juli 1783 (Jahn III 276. 7), dass, nachdem er für den Tenoristen Adamberger ein Rondo componirt habe, um es in Anfossi's Oper *Il Curioso indiscreto* einzulegen, Salieri bei der Probe den Sänger bei Seite genommen und ihm erzählt habe, dass Graf Rosenberg (der Generalverwalter) es nicht gern sehen würde, wenn er eine Arie einlegte, und dass er ihm als Freund rathe, dies nicht zu thun; in Folge dieses Streiches sei das Rondo weggeblieben. Die Thatsache selbst kann in diesem Falle nicht in Frage gestellt werden. Freilich beruht sie allein auf Mozart's Briefe; aber er war ein Mann von Wahrheit. Dennoch sollte nicht vergessen werden, dass bei dieser Gelegenheit die deutsche Sängerin, Lange, Schwester von Mozart's Frau, welche zwei Arien einlegte, und Adamberger, der deutsche Tenor, zum ersten Male auf der italienischen Oper auftraten und so in ein Gebiet eindrangen, welches fast ausschliesslich den Italienern gehört hatte. Es war das Natürlichste von der Welt, dass die Italiener, der junge Salieri vor Allem, gemeinschaftliche Sache machten in der Bemühung, die italienische Oper in ihren eigenen Händen zu behalten, und den Deutschen vom Kärnthnerthor nicht gestatten wollten, sie von der Bühne der Burg zu vertreiben.*) Es war gleichfalls natürlich, dass Mozart der Sache die schlechteste Deutung gab, und annahm, dass Salieri Anstifter der Bemühung war, ihm (Mozart) nicht Gelegenheit zu verschaffen, die Talente zu zeigen, die zu besitzen er sich bewusst war.

2. Mozart's Verdacht auf Salieri scheint seinen Ursprung in einer Begegnung bald nach seiner Niederlassung in Wien (1781) zu haben. Die Prinzessin von Würtemberg, die Braut des Erzherzogs Franz, war nach Wien gekommen, um die Vortheile der Hauptstadt zur Vollendung ihrer Ausbildung zu geniessen, und Mozart bewarb sich durch den Erzherzog Maximilian (nachmals Kurfürst von Cöln) um die Stellung ihres Musiklehrers. Maximilian, sagt Jahn (III 49) wendete sich auch an die Prinzessin, und erhielt die Antwort, dass, wenn es auf sie ankäme, sie ihn gewählt haben würde, aber der Kaiser hätte ihr Salieri für den Gesang empfohlen, den sie daher nehmen müsste, weshalb sie sehr unglücklich sei.

»Da wir die Beziehungen zwischen Joseph und Salieri kennen, und des Letzteren sehr grosse Talente und Fertigkeiten in der Gesangkunst, wäre es da möglich zu begreifen, dass der Kaiser ihn übergangen hätte und den Unterricht dem jungen Ankömmling aus Salzburg übertragen hätte? Dass im nächsten Jahre Mozart die Stellung des Clavierlehrers bei der Prinzessin nicht erhalten konnte, in Folge der Opposition Salieri's, scheint allerdings Thatsache zu sein, und eine solche, die auf den Italiener ein schlechtes Licht wirft.

»Endlich. Da Ponte deutet nirgendwo auf ein Missverständniss zwischen den beiden Componisten hin, noch auf irgend-

*) Diese 63 Tage beziehen sich auf das Abfassen der Texte, welches wohl mit der Composition nicht ganz zusammenfällt. Jene möglichen Gedächtnissfehler da Ponte's, die Thayer selbst annimmt, möchten doch bei den Angaben von zeitlichen Daten am ersten Platz greifen.

*) Wenn das natürlich war, so wird man alle Bemühungen gegen Mozart's Aufkommen natürlich finden.

Digitized by Google

welche Bemühungen Salieri's, die Aufführung des Figaro oder Don Giovanni zu hindern. Und doch war er, da Ponte, ein Freund und sogar ein Schützling Salieri's, als sein Landsmann; und es wäre sicherlich nicht schwer für den kais. königl. Hofcapellmeister gewesen, einigen Einfluss auf seinen Landsmann auszuüben, den k. k. Hofpoeten, und ihn davon abzuhalten, Mozart zwei so glänzende Texte für die Darstellung seines Talents zu geben, wie jene zwei grössten italienischen Opern.«

In Nr. 611 macht dann Thayer noch folgende allgemeine Bemerkung, die uns seine Ansicht passend abzuschliessen scheint:

»Aus einer ziemlich ausgedehnten Prüfung der jährlichen Berichte der Haupttheater Deutschlands in jenen Tagen ziehe ich den Schluss, dass im italienischen Original und in den deutschen Uebersetzungen die wichtigsten Werke Salieri's damals populärer waren und häufiger aufgeführt wurden als die Mozart'schen; während die Grotte des Trophonius wenigstens so oft aufgeführt wurde als Mozart's Entführung. In der That, Paisiello's Barbier von Sevilla hatte damals eine ähnliche Stellung zu Mozart's Figaro hinsichtlich der Häufigkeit der Aufführungen, wie heutzutage Rossini's Barbier. Mit andern Worten: wie Mozart's Opern, mit Ausnahme der Entführung, weniger nach dem Geschmacke des Kaisers und des Wiener Publicums waren als die Salieri's, so war es durch ganz Deutschland. Was immer die Wenigen, die urtheilsfähig waren, über Figaro's Hochzeit und Don Giovanni gedacht haben mögen, für das grosse Opernpublicum war sicherlich Salieri der grösste der damals lebenden Componisten. Das scheint uns 1864 kaum möglich, aber es ist so; und indem es zeigt, wie wenig Grund Salieri hatte seinen Nebenbuhler unehrenhaft zu behandeln, so erscheint es als Rechtfertigung für die Bitterkeit seiner Bemerkungen über die Musik dieses Nebenbuhlers, als sie 30 Jahre später an jeder Opernbühne gehört werden konnte, während die seinige vergessen war.«

Recensionen.

Geistliche Musik.

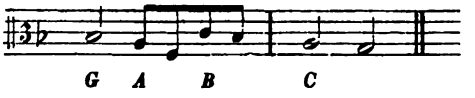
(Fortsetzung.)

Musica sacra. Band 8, 10, 11, 12, 13 à 3 Thlr. Berlin, Bote und Bock.

Eine hellere Luft umfängt uns bei Ansicht des grossen Sammelwerks *Musica sacra*, welches Bote und Bock seit längeren Jahren (1844?) vornehmlich zum Gebrauch des Domchors veröffentlicht haben. Bei solchen Chrestomathien ist selbstverständlich nicht Alles gleich werth; genug, wenn es von Einem gemeinsamen Geiste getragen wird, ja wenn nur jeder einzelne Band solche Pflicht erfüllt. Letzteres ist hier der Fall: dagegen bezüglich des Ganzen der sämmtlichen Bände 1—14 gewahren wir mehr zufällige als ideale Einheit. Denn die vier ersten Bände sind von dem treufleissigen Fr. Commer zusammengetragen ohne äussere Rücksicht, rein historisch und erbaulich. Der erste enthält Orgelsätze bis zum 18. Jahrhundert, darunter 97 köstliche von dem alten lieben Pachelbel; — der zweite Sätze für Männerstimmen, meist von Italienern, deren lateinischem Original deutsche Worte beigefügt sind; — der dritte 4- bis 8stimmige vollchörige, ebenfalls aus den guten alten Zeiten — der jüngste unter den Componisten ist L. Leo 1700 —; der vierte Band bringt classische Gesänge für Alt mit Clavier, deren jüngster von Naumann, J. A. (? J. G. † 1801) herrührt.

Die letzten Bände 11. 12. 13. 14 sind ebenfalls historisch und erbaulich, aber ausdrücklich für den Berliner Domchor bestimmt, daher überwiegend mit deutschem Text, und in manchen Stücken didactisch eingerichtet, z. B. darin, dass statt der alten C-Schlüssel überall Violinschlüssel geschrieben sind, was einem richtigen Partiturleser lästig fallen kann. Uebrigens sind sie dem Inhalte nach einheitlicher und werthvoller als die ebenfalls für den Berliner Domchor bestimmten mittleren Bände 5. 6. 7. 8. 9. 10, wo sich das 19. Jahrhundert mit seinen Velleitäten nach Herzenslust ergeht, daher viel Streben ohne Leisten, auch Tendenzen und Versuche — während nach guter kirchlicher Praxis das Experimentiren in der Kirche sollte verboten sein, zumal wenn die Versuche nicht wie die von Riegel*) den bewährten Mustern einer gediegenen Kunst nachringen, sondern ein neues Ideal versuchen, siehe Vorrede zu Th. 8 S. 3 unten, und das aus dem Schoosse einer wankenden sich selbst suchenden Kirche heraus; denn das ist unser Kirchenthum von heute so gut auf römischer wie evangelischer Seite.

Da uns nur die oben angeführten 5 Bände heute vorliegen, so sprechen wir gleich das Bedauern aus, den neunten nicht mit zu besitzen, weil er vergriffen sei; bis zu einer neuen Auflage genügt indess die Ansicht des achten und zehnten, welche gleich dem fehlenden neunten lauter Psalmodien-Versuche unserer Zeitgenossen enthalten. Die gesündesten im 8. Bande sind von A. Neithardt, der zwar nicht die Hoheit des Kirchlichen erreicht, aber ernste Haltung bewahrt, sehr gut declamirt, bequem und effectvoll schreibt, nirgend mehr sagt als er weiss und weder antike Muster äusserlich nachahmt, noch in verzwickten Declamationen ein fremdes Colorit affectirt. Die Melodien und Stimmführungen sind sangbar, die Harmonien modern, aber ohne Anwendung weltschmerzlicher Modulationen, und meist diatonisch gehalten. — In Band 8 S. 3 ist der 24. Psalm anfangs 4stimmig gegeben, später finden sich mehrmals 8stimmige Reihen, aber mit Verdoppelung der Männer- und Knabenstimmen, was uns keine Bereicherung, sondern Verdickung scheint, wie denn alle Vierstimmigkeit *ad aequales* an diesem Uebel leidet, weshalb uns auch E. Grell's 12stimmiger Frauenchor (vgl. Allg. M. Ztg. 1864 S. 749) trotz seines achtungswerthen Strebens als etwas Ungehöriges erscheint. — Aehnlich wie der 24. ist der 72. Psalm betont, und gleichermaassen mit abwechselnden Chorverdoppelungen; die Wendung des Sopran S. 88, 2, 2 ist im Zusammenhange ausdrucksvoll, nicht verletzend, wie fremd auch solches Melisma



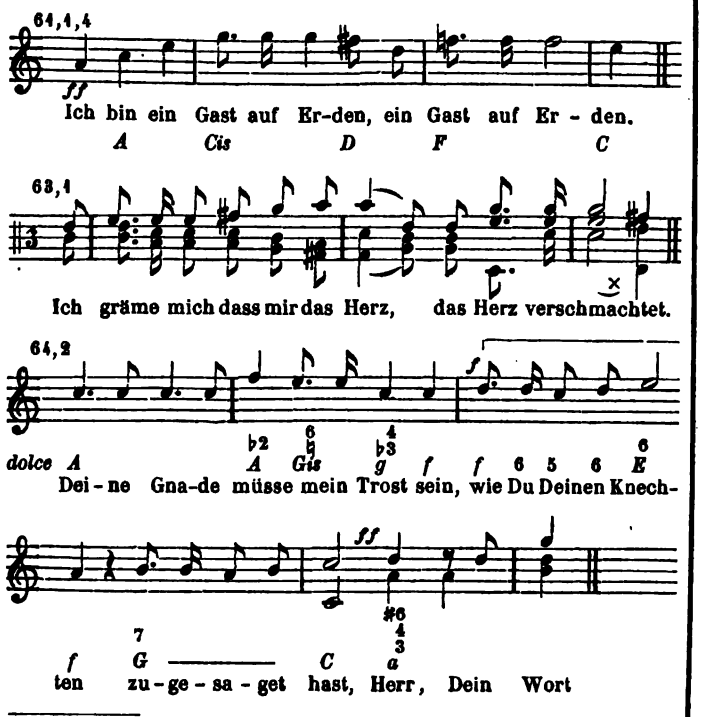
dem Kirchenton erscheine. — Psalm 66 ist ein rechter Doppelchor, 4 Soli und 4 *ripieni*, beide den vollen Chor *(ad inaequales)* umfassend. Unangenehm, aber nach churSächsischem Canzleystil seit Schneider und Rinck unvermeidlich, ist der Tenorschluss *e'—b—a*, wie die eben so unleidliche umgekehrte Altformel *e'—b—a*, da alles Tritonus-Geklinge über die Einfalt hinaus geht. Beide letztere Psalmen sind übrigens auf dem einmal gewählten Standpunkte die besten Compositionen dieses Bandes.

F. Hiller hat den 119. Psalm zum Object gewählt, aber ja nicht den ganzen mit seinen 176 Versen, sondern mit Auswahl. Der psalmodische Ton ist verlassen: es ist das künstlerische, nicht gemeindehafte Singen, mit Wortwiederholungen, dergleichen den Motetten ziemen; das Ganze ist in pathetisch concerthafter Weise gehalten, mit

*) Vgl. Schoeberlein und Riegel, Schatz des evangelischen Chorgesanges, Allg. M. Ztg. 1864 S. 429.

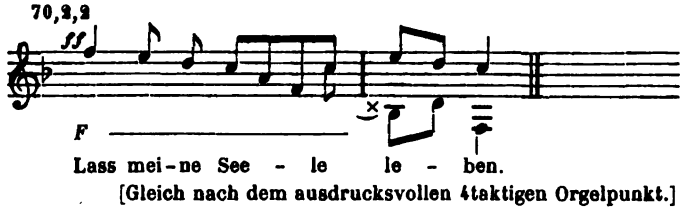
Digitized by Google

dramatischen Accenten durchfeuert, in bald recitirenden, bald melodischen Gängen, die Katastrophe in einem malerischen Fugensatze gipfelnd, das Ende etwas knapp abgebrochen, nicht rhythmisch aushallend im Gleichgewicht des Vorangegangenen. Von den 176 Versen sind 16 ausgehoben, unter denen jedoch die der Pericope des XX. Trinitatis,*) welche die Ueberschrift bezeichnet, fehlen. — Aus dem Allen erhellt, dass diese Bearbeitung dem Zwecke der Sammlung, welche sich betitelt »Psalmen auf alle Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahrs«, und der Vorrede gemäss ausdrücklich dem öffentlichen Gemeinde-Gottesdienst dienen soll, nicht entspricht. Es ist ein Missgriff, der nicht unserm Componisten zur Last fällt, sondern den Leitenden, Graf Redern und Mendelssohn, die in dieser Form — trotz aller historischen und liturgischen Erkenntnisse, und trotz des Einspruchs der Gemeinden und Geistlichen — in dieser »Neuschöpfung die dem evangelischen Charakter gemässe Compositionsweise« erkennen wollten (siehe Vorwort S. 3). Also es trifft nicht Hiller, den tüchtigen Dirigenten, den im weltlichen Gebiete erfahrenen und anerkannten Künstler der Vorwurf, wenn er Fremdartiges, obwohl geistreich Ausgesprochenes in die Kirche bringt, und wenn der Berliner Psalmengesang seine Idee weder in diesem, noch in den meisten übrigen sonst achtbaren Tonsetzern erfüllt.**) — In Hiller's Psalm ist übrigens die richtige Aussprache des Wortinhalts von gutem Rhythmus getragen, Ueberstiegenheit wenig; zuweilen sind jedoch in ganz weltlicher Weise leidenschaftliche Aufschreie, spitzige Intervallengänge, harte Stimmführungen eingeflochten, die nicht nur dem heiligen Ethos an sich fremd, sondern den Sängern mühevoll sind, daher des Hörers Auffassung aus dem Erbaulichen ins Kritische hinreissen, z. B.:



*) Die Pericope nennt Psalm 119 V. 29—52. Die in Hiller's Psalmodie behandelten Verse sind 1. 2. 3. 5. 8. 10. 17. 19. 20. 28. 75. 89. 92 (Fuge), 114. 175. 176.

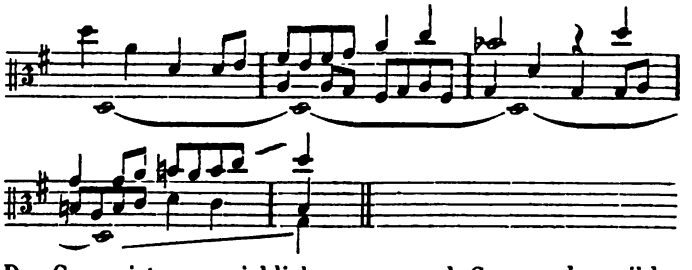
**) Gründlicheres hierüber ist am Schlusse von Chrysander's trefflicher Erstlingsschrift »Die Molltonart und das Oratorium« (Schwerin 1858) gesagt, was den Gründern der neuen Liturgie wohl schon bekannt sein konnte.



[Gleich nach dem ausdrucksvollen 4taktigen Orgelpunkt.]

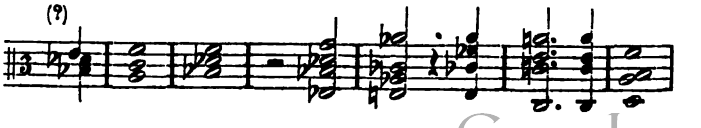
Mendelssohn's Beiträge zu diesem Bande, der 2. und 100. Psalm, sind mild leichten Klanges ohne besondere Tiefe, doch geistlicher als manche seiner berühmten grösseren Sätze; von gesuchten Wendungen ist er auch hier nicht frei, auch die bekannte naive Declamation –⏑⏑ –⏑ oder –⏑⏑– oder ⏑– –⏑⏑ – –, die uns von den Oratorien bis zur Antigone verfolgt, drängt sich hervor, aber minder störend, mässig, dem Wortausdruck nicht sclavisch unterthan.

E. Naumann, der Vorredner und Herausgeber, bringt in diesem 8. Bande mehrere motettenhafte Arbeiten verschiedenen Werthes: Psalm 80 S. 8 ziemlich Mendelssohnisch, modern lieblich, untermischt mit opernhafter Süssigkeit, z. B. S. 10, 1 »Komm uns zu Hülfe«, mehrmals auch die bekannte Metrik –⏑⏑– – nicht verschmähend. — Schlimmer äussern sich dieselben Elemente im Psalm 85 S. 19, dessen Cantilene zwischen Psalmodie und Melismen zerstreut ein Gefühl der Einheit nicht aufkommen lässt; blüthenreiche Chromatisirungen sind häufig, die Stimmführung zuweilen lahm. — Psalm 19 S. 32 ist dagegen einheitlicher, effectvoll reizend, nicht heilig, aber künstlerisch abgerundet, eine der besten Arbeiten in dieser Schreibart. Die Anwendung des Wechselrhythmus S. 32, 2, 3 — 34, 2, 3 und später an mehreren Stellen ist richtig und ausdrucksvoll. — Psalm 93 S. 73 ist durchaus weltlichen Klanges, schwächer als die übrigen in harmonischer Haltung und Stimmführung, wovon unter Anderm der ungelenk aufgelöste Orgelpunkt zeugt, S. 78:

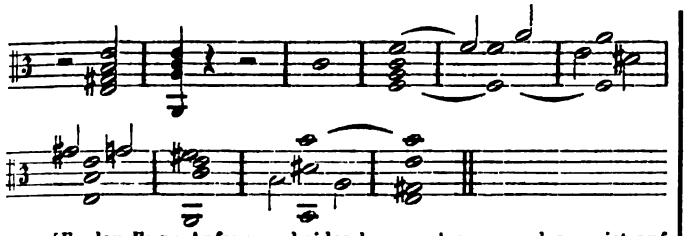


Das Ganze ist unerquicklich, wenn auch Spuren des mildheiteren Talents darin sind, die unserm Verfasser gegeben sind.

Kästner's 98. Psalm ist den gewaltigen Worten »Singet dem Herrn« wenig genügend, doch ist zu loben, dass wenigstens nichts Erpresstes darin vorkommt. — O. Nicolai giebt zum 97. Psalm »Der Herr ist König« einen wohllautenden Eingang, frisch und einfach, etwa dem Tone von A. P. Schulz und Reichardt verwandt. Leider verlässt er die ebene Bahn alsbald auf das Wort »Feuer« (102, 4, 2) — und wendet sich in opernhafte Mimik, als sollte das Gewitter in den »Jahreszeiten« losbrechen. Dieser Missgriff wäre in Folge berühmter Vorbilder minder empfindlich, wenn nicht gleich nachher ein enharmonisches Geschiebe losginge, das weder geistlich noch schön ist für den Gesang, zumal ohne Instrumentalstütze: S. 103, 1, 4:



Digitized by Google

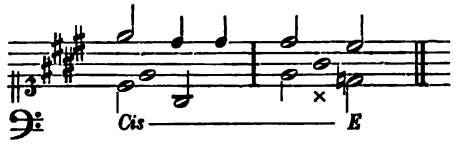


[*E* oder *Es* zu Anfang — beides kann gelesen werden — ist auf beide Weise unangenehm: jenes, weil es gegen den Vorton eine Minderoctave bildet; dieses, weil dann der Leitton fehlt.]

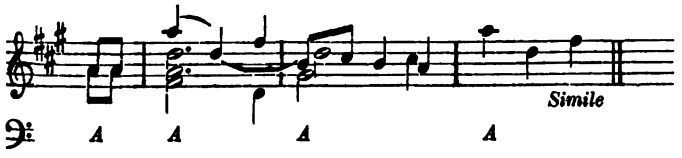
Dergleichen ist zu beklagen, da Nicolai die Technik sonst wohl zu Gebote steht, wie der Schluss des ersten und dritten Theils, und die fast geistlich klingende Arie »Zion hört« in der Mitte uns beweist; aber die Ungleichheit des Stils, der wir hier und bei den meisten Neueren begegnen, beweist auch, dass es eben Versuche sind.

Der 10. Band enthält ausser den bisher genannten Tonsetzern noch Sätze von Reinthaler, Richter, Stahlknecht und Grell. — Reinthaler's 70. Psalm S. 304, wenn gleich dem Mendelssohn'schen Motettenstil nachgebildet, zeichnet sich in dieser Reihe aus durch klare Rhythmik und guten melodischen Gang; einige pathetische Modulationen und mimische Thatbilder (wie S. 308 Mod. in *Ges* — S. 311 »Elend — Arm«) gehen zwar ausser der Grenze des Kirchlichen, doch haben wir uns darein ergeben, solches nicht mehr auffallend zu finden; der Gesammteindruck ist doch ein günstiger, auch in der Klangwirkung, und die Beischriften *f p* < > erscheinen überflüssig, da S. 312, 314 u. s. w. die Zusammenklänge ganz von selbst — wie bei Händel und den alten Italienern — vermöge ihrer Tonlage ihr natürliches *f p* u. s. w. hervorbringen. Hierin steht dieser Psalm weit über Reinthaler's Jephtha; auch anderswo ist uns deutlich geworden, dass unsere Zeitgenossen im beschränkten Raume Besseres leisten, und dass ihre Kraft zum Riesenbau eines Oratoriums nicht ausreicht.

E. F. Richter beginnt Psalm 48 in mild sentimentalen Gängen, enthält sich aber späterhin nicht der unbegründeten Härten, z. B. 284, 1, 7, wo die Septimen-Parallele



gezwungen und doch kein Druckfehler ist; dann folgt ein lahmes Declamatorium, dessen Grundfigur | ♫ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | durch alle Stimmen syllabisch verfolgt gründlich ermüdet, und durch die tänzerliche Figur



»Die Töchter Juda sei'n fröhlich« nicht eben erhöht wird. Der Schluss ist rhythmisch unklar. — Auch A. Stahlknecht's Psalm 74 beginnt mit mild anmuthender moderner Cantilene; leider zeigt der Fortgang die seltsamsten Stimmschritte, mehr ungelenk als ausdrucksvoll, z. B. S. 315, 3, 7 Alt *d' f' fis'* in dem Accordgange *B* 5 $A^{\#6}_{\frac{4}{3}}$, wo das *f* zu streichen wäre und der Tenor querständig *f' d'* contrapunktiren müsste, um erträglich fortzuschreiten; S. 317, 2, 3 ist, wo nicht verdruckt, abscheulich in dem Gange $^{6}_{c}$ $^{\flat6}_{d}$ | $^{\#7}_{d}$ $^{\#6}_{e}$ |; desgleichen in der folgenden Zeile

E | *F* *F* | *F* | *F* *Fis* | *Fis* | *Fis*
unisono $^{6}_{4}$ | 3 | unisono | $^{7}_{\#5}$ | $^{6}_{4}$

u. s. w., was kaum in einer Schubert'schen Clavierphantasie erträglich ist.

E. Grell's 90. Psalm ist ein sehr schöner Satz, wirklich psalmodisch in einfacher Modulation, und durchaus kirchlich, und nicht allein das beste Stück dieses Bandes, sondern seine 16stimmige Messe an kirchlicher Schönheit übertreffend.

Der Anhang dieses 10. Bandes enthält die im 8. Bande 1855 versprochenen, aber erst 1862 veröffentlichten Versuche der modernen Psalmodie. Obgleich auch hier mancher Orten eine unbehagliche Luft weht, und das wunderliche Verschmelzen von jüdischem Synagogen-Vortrag mit gregorianischen Reminiscenzen und deutschem Kirchenliede den Sinn des Hörers wahrscheinlich mehr kritisch als erbaulich stimmt*): trotz dieser Missstände erfreuen wir uns desto unbefangener an E. Naumann's Composition des 121. Psalms S. 340, seiner besten Arbeit, die auf modernen Grundlagen doch der kirchlichen Schönheit am nächsten kommt. Einigemal möchten wir gern noch mehr Bindungen zur Schönheit der Stimmführung, z. B. S. 341, 4, 8 Bass $\overset{E}{\mathit{d}}$. $\overset{fis}{\mathit{d}}$ statt 𝅗𝅥 𝅗𝅥; ebenso S. 342, 2, 4 Alt | 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅝 | u. s. w. — Der 130. Psalm ist nicht so recht gelungen, doch ruhig ernst gehalten; der Gemeinde ein *p* aufzuladen ist eine Neuerung, der wir widersprechen, weil der Gemeinde naturgemäss ein mittlerer ethischer Ton gebührt, das Gegentheil des subjectiv künstlerischen; was das Volk leise oder laut singe, muss die Tonlage von selbst wirken. — Aus der nachfolgenden Liturgie ist hervorragend das »Und mit deinem Geiste«, recht warm, selbständig und rhythmisch harmonisch gesund gestaltet; ihm zunächst an Werth ist »Ehre sei Dir Herr« (S. 349. 350); die übrigen Sätze sind luftiger und schwächer.

Dieser ganze 10. Band ist übrigens mit minderer Sorgfalt revidirt als die anderen: nicht nur dass ein Special-Index fehlt (wie auch dem 11. und 13. Bande), ohne den man sich vermöge des (jedem Bande beigegebenen) General-Index nur mühsam orientirt; schlimmer sind die unzähligen Druckfehler, wovon einige der störendsten: S. 264, 2, 3 Alt *fes* statt *fis*; — S. 271, 1, 11 ♩ statt ♩, hier in den beiden Tenoren, und sonst häufig, z. B. S. 317, 320, 321 u. s. w.; — S. 285, 2, 8 ♩ statt ♪, ebenfalls häufig; — S. 316 Ende Bass ♩ statt 𝅗𝅥; — Seite 316, 2, 2 Tenor Note II. III: ♩ ♩ statt ♫.

Die späteren Bände unterliegen weniger der Kritik**), weil sie nur Tonsätze aus der kirchlichen Zeit bringen, über deren Inhalt und Werth wenigstens das Urtheil nicht mehr ein schwebendes, sondern entschiedenes ist, sei es günstig oder feindlich; es bleibt also nur übrig, die Redaction darauf anzusehen, wie sie dem Zwecke der Samm-

*) Unzulänglich erscheint unter Anderm der Versuch, das Psalmodiren durch fortdauerndes Trioliren | ♫ ♩ ♪ ♩ ♪ | zwischen dem Duplirten nachzuahmen, womit die Wirklichkeit der ächten römischen Tradition aus der Sistina doch nicht erreicht wird.

**) Uebrigens verwahren wir uns feierlich gegen Ulibicheff's Ansicht, der unter aller Kritik nur ein Mäkeln und Corrigiren versteht, wenn er sagt: »Dieses (Mozart'sche) Werk ist so vollkommen, dass alle Kritik schweigt.« — Vielmehr hat das Urtheil überall seine Stelle, also auch die Kritik: bei vollkommenen Werken wird jedoch die positive Kritik eintreten, nicht aber die productive. Letztere Erfindung überlassen wir dem Erfinder.

Digitized by Google

lung genüge. Der 12. Band enthält nur Gesänge für Männerstimmen, welche Kategorie wir lieber entbehrten, da sie der Kirche, wo nicht schädlich, doch überflüssig ist. Von den 20 Stücken (das letzte, von Händel, dem Index nach auf S. 64 zu lesen, fehlt in unserm Exemplar) sind die uns bekannten, wie Prätorius' liebliche Rose und M. Frank's »Wenn ich in Todesnöthen«, arrangirt; von den übrigen sind die Quellen nicht angegeben, auch nicht einmal eine Andeutung der Urgestalt durch alte Gesangschlüssel etc.; nach unserer bisherigen Kenntniss müssen wir zweifeln, ob überhaupt im kirchlichen Zeitalter selbständige Männerchöre für die Kirche componirt sind. — Das Arrangement Frank's S. 48 eine Quinte versetzt, versteigt sich bis *b'* im Obertenor; das herrliche *Miserere* von O. Lasso, 5stimmig, ist in dieser dunstigen Enge von 2 Octaven unklar, während eben Lassus einer der klarsten ist in Stimmführung und effectvollen Tonlagen.

Band 11 und 13 endlich enthalten die von Rebling zusammengestellten ursprünglich dem Kirchenchor bestimmten, aus den classischen Meistern entnommenen Tonsätze; eine werthvolle Sammlung, aus der wir mit besonderem Dank herausheben den sonst wenig beachteten Gallus Dressler (1570 Rebling's Vorgänger in Magdeburg), von dem hier 12 Sätze gegeben sind, grossentheils von gesunder Haltung, klarer gewandter Satzweise und kirchlich ansprechend, wenn auch nicht tiefsinnig. Ein schön gelungenes Amen ist ihm so lieb geworden, dass er es mit geringen Aenderungen mehrmal braucht Th. 11 S. 20. 24 und ein Halleluja S. 53 ihm ähnlich bildet, wovon scheinbare Nachklänge in Händel's Messias-Amen doch geistreicher und rhythmisch fester erscheinen.

Der 13. Band bringt 25 Sätze von M. Prätorius, 4 von Hassler, mehrere von Vulpius und Gesius. Aus Prätorius' reichen Sammlungen ist schwer eine Auswahl zu treffen; recht erwünscht, sowohl der Liturgie als des Kunstwerthes halber, sind die mehrfach gesetzten Vaterunser. Besonders zu loben ist, dass von Prätorius und Hassler lauter wenig bekannte Tonsätze, die Winterfeld in seinem dem Liedgesange gewidmeten Werke nicht geben konnte, mitgetheilt sind. Wünschenswerth wäre, wo nicht überall, doch bei freier gestalteten Psalmodien, die Taktstriche wegzulassen. Da die Alten richtig declamirten, so sind solche Betonungen wie

⏑ ´⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ˊ —

er|barme dich ü|ber | uns (XIII, 9, 2)

ihnen nicht aufzuladen: das verschulden unsere Taktstriche, die seit dem 18. Jahrhundert disciplinirt sind zu unerbittlicher Gleichmässigkeit, und den freien Flügelschlag des vergeistigten Rhythmus nicht ertragen. Die Freiheit der Alten aber war nicht neuromantische Wackligkeit, vielmehr ganz rational gemessen in Ton und Wort, aber so, dass die ganze Cantilene den Gesammtrhythmus darstellte, dem die Einzelrhythmen eingeordnet waren; daher, wo von verschiedenen Stimmen Ein Wort wie Heiland, Vater, gegeneinander ˊ⏑ und ⏑ˊ erklang, der Gesammteindruck dennoch wort- und sinngemäss in Eins ging. Wir sollten daher, bei allem Liturgischen wenigstens, in älteren Tonsätzen die Striche nicht als Taktgrenzen, sondern nur als Zeilenschlüsse gebrauchen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Berlin. *R. W.* Die sechste Symphoniesoirée der kgl. Capelle brachte unter Anderem eine neue Ouvertüre von Carl Lührss. Aus jedem Takte des Werkes schaut der tüchtige, ein ideales Ziel erstrebende Musiker hervor; im Allgemeinen jedoch fehlt es der Composition an Frische und Anmuth, Postulate, die um so gerechtfertigter erscheinen, als der Titel der Ouvertüre »Im Frühling« lautet. Dieser Ueberschrift entspricht allein das ebenso eigenthümliche, als reizvolle Einleitungsthema, das nach meinem Dafürhalten viel zu wenig verwerthet, und durch andere Motive von geringerer Bedeutung verdrängt wird. Auffallend ist die Herbigkeit der Harmonie und Instrumentation des zweiten Allegrothemas, dagegen von grossem Reiz ein dem Wiedereintritt des Hauptsatzes vorhergehender Halteton in der Clarinette. Wäre mehr Fluss und schwungvollere Steigerung in der Composition, so würde man leichter über die weniger gelungenen Theile derselben hinweg und dem Schlusse in befriedigterer Stimmung zugeführt werden.

Der Concertverein zu wohlthätigen Zwecken, welcher unter Leitung des Herrn Alexis Holländer einen künstlerischen Aufschwung genommen, brachte in einer Aufführung mehrere für Berlin neue Werke zu Gehör. Das unbedeutendste von ihnen ist ein geistliches Duett für Sopran und Alt von Nicolo Porpora, das eigentlich nur den Werth einer gut gesanglich geschriebenen Solfeggie für zwei Singstimmen hat. Viel bedeutender, wenngleich nicht die Erwartungen rechtfertigend, welche sich an den Namen Mozart knüpfen müssen, war eine Marienlitanei, die der genannte Meister im Jahre 1776 componirte. Den grossen Mozart ahnt man kaum in diesem Jugendwerke, das nirgend wirkliche Vertiefung in die Textworte bemerken lässt. Höchst erfreulich war dagegen die Vorführung von Max Bruch's »Flucht der heiligen Familie«, für Chor und Orchester. Wenn dies Werkchen auch nicht durch Prägnanz der Themen hervorragt, so ist doch die Stimmung des Gedichts darin meisterhaft zum Ausdruck gebracht und die vocalen, wie instrumentalen Mittel in so interessanter, ächt künstlerischer und wirkungsvoller Weise verwendet, dass wir dasselbe dem Besten beizählen müssen, was die neueste Zeit hervorgebracht hat. — Schubert's Octett für fünf Streichinstrumente, Clarinette, Horn und Fagott, welches in einem Concert des Concertmeisters Zimmermann mit Spohr's bekanntem Nonett zur Aufführung gelangte, wurde durch das letztere völlig in Schatten gestellt. Mit Ausnahme des Hauptsatzes im Scherzo und des zweiten Themas im Finale, vermisste ich darin Schubert's reiche Erfindungskraft. Die breite und wenig interessante Verarbeitung aber, wie die geringe Wirkung, welche der Componist den Instrumenten abzugewinnen vermochte, vereinen sich, um dem Ganzen mehr den Charakter einer Studie, als den eines vollendeten, des Meisters würdigen Werkes zu verleihen.

Der als tüchtiger Bassbuffo bekannte Wiener Sänger Hölzel, welcher seine Anstellung am Kärnthnerthortheater durch Ungehorsam gegen die pfäffische Censur verlor, machte den verunglückten Versuch, die gehaltlose österreichische Liedergemüthlichkeit in unsere Concertsäle ersten Ranges zu verpflanzen. Dergleichen goutirt man hier aber höchstens noch in »Localen«, und so sehr ich an der Begabung und dem Talente des ausführenden Künstlers mich erfreute, so wenig vermochte ich ihm als »Liedercompositeur«, wie er sich nannte, Geschmack abzugewinnen. — Als eine Pianistin ausgezeichneter Art führte sich Fräul. Anna Mehlig aus Stuttgart hier ein. Sobald die junge Künstlerin für den Vortrag des Adagio und der Melodie mehr Innigkeit des Ausdrucks gefunden haben wird, dürfte sie sich den besten ihres Faches beigesellen.

Die Oper brachte, zum ersten Male in deutscher Sprache, »Rigoletto«, aber, zur Ehre unseres Publicums sei es gesagt, mit geringem Erfolg, obgleich die Gilda in Händen des Fräul. Lucca war und Herr Betz den Rigoletto trefflich zur Geltung brachte. Für mich existirt auf den Bretern nichts Widerlicheres, als diese Verbrecheroper, deren musikalischer Theil obenein nicht einmal die Entschädigung bietet, welche Verd

Digitized by Google

in andern Werken wenigstens für das Gros der Opernbesucher zu gewähren pflegt. Günstiger wurde »*Così fan tutte*« aufgenommen, und ich wünsche nur, dass es sich diesmal auf dem Repertoire erhalten möge.

Leipzig. *S. B.* Am Charfreitag, Abends von 6—9 Uhr, fand in der Thomaskirche wieder eine Aufführung der Matthäus-Passion von S. Bach statt, und zwar im Ganzen der Einrichtung so, wie wir es in unserem letzten Bericht (Jahrgang II Seite 227) geschildert haben, bis zu dem ganz sinnwidrigen Posaunengedröhne statt Choralgesang im ersten Chor (denn man hört nicht die Spur von den für diese Melodie aufgestellten Knaben, deren Gesang, anstatt unterstützt, völlig todtgeschlagen wird), und bis zu dem unverantwortlichen Verhältniss 10 : 3 der nicht gesungenen zu den gesungenen Arien. Was den letzteren Punkt betrifft, so würden wir für Städte, wo die Art der Aufführung noch nicht verknöchert ist, vorschlagen, das Werk zu theilen: etwa den ersten Theil am Gründonnerstag, den zweiten am Charfreitag aufzuführen, dann aber jeden vollständig. Dass das Werk in der jetzt beliebten Form uns nicht genügen kann, gründet sich hauptsächlich auf das unverhältnissmässige Uebergewicht einerseits der Secco-Recitative, andererseits des Sologesangs von Männerstimmen, wodurch nothwendig ermüdende Monotonie entsteht, abgesehen von Inconvenienzen, wie z. B. der, dass nach dem begleiteten Recitativ »Wiewohl mein Herz«, das in *C* schliesst, das folgende Recitativ ohne Umstände in H-moll beginnt: ein äusserst widriger Tonartwechsel. — Indem wir in Bezug auf andere Dinge auf unsern vorjährigen Bericht verweisen*), erübrigt noch über die durchaus andere Besetzung der Solopartien zu berichten: Der Evangelist wurde von unserem Herrn Schild gesungen, dessen wahrhaft prachtvolle Stimme und ausgezeichneter Vortrag uns in diesen Räumen und in dieser schwierigen Aufgabe höchlich überraschten. Er sang die ganze Partie ohne eine Note zu verändern und ohne merkliche Anstrengung und Ermüdung. Herr Schild scheint für den Oratoriengesang noch weit mehr Begabung zu haben, als für die theatralische Laufbahn. Die Christus-Partie war Herrn Bletzacher vom Hoftheater in Hannover übergeben. Stimme und künstlerische Ausbildung sind bei diesem ebenfalls noch ziemlich jungen Sänger im höchsten Grade erfreulich; auch Würde des oratorischen Vortrags ist im Allgemeinen sehr anzuerkennen; die rechte Wärme für den Sänger des Christus wird mit den Jahren noch kommen. — Die Altpartie sang Frau Pögner correct und sicher; ihr Hauptbestreben ging aber auf Stimmentfaltung, wobei das Gefühlsmoment zu kurz kam. Am wenigsten genügte Frl. Borchard als Vertreterin der Sopranpartie. Eine Aufgabe wie diese liegt der in italienischer Gesangsmanier aufgewachsenen Dame offenbar viel zu ferne; sie wusste schlechterdings nichts mit den Noten anzufangen und von Empfindung, Auffassung u. dergl. war so viel wie nichts zu vernehmen. Herr Gitt als zweiter Bass entledigte sich, an Stelle des unpässlich gewordenen Herrn Richter, seiner Aufgabe in würdiger Weise; sein Gesang würde einen noch viel besseren Eindruck machen, wenn das häufige von unten Hinaufziehen der Töne vermieden würde. — Die Orgel war in den Händen des Herrn Richter, die Oberleitung des Ganzen in denen des Herrn Reinecke.

*) Einen dort versprochenen Artikel über die »Einrichtung« dieser Passion haben wir bis jetzt noch nicht bringen können, hoffen aber nächstens unser Wort zu lösen.

Nachrichten.

In einer Zöglings-Production des Wiener Conservatoriums (30. März) kam u. A. Volkmann's Dmoll-Symphonie zum ersten Mal in Wien zur Aufführung. Die Wiener »Recensionen« finden, dass das bisherige Nichtbeachten dieses Werks den beiden grossen Concertinstituten daselbst (Philharmoniker und Gesellschaft der Musikfreunde) »nicht zur Ehre« gereiche, und bezeichnen die beiden ersten Sätze als besonders schön (vergl. Allg. Musikal. Ztg. Jahrgang I, S. 798 und S. 805 ff.). — Ebenfalls in Wien fand am Palmsonntag (und am darauf folgenden Montag wiederholt) die alljährliche Aufführung zum Besten des Pensionsfonds für Wittwen und Waisen Wiener Tonkünstler (Gesellschaft »Haydn«) unter Direction von Esser im Burgtheater statt, und brachte Mendelssohn's »Lobgesang«, Gesangsvorträge des Frl. Artôt, Clavierconcert von Mozart, gespielt von Hrn. Dachs, Phantasie für zwei Flöten (!) über ungarische Themen, componirt und geblasen von den Brüdern Doppler, und einen von Liszt instrumentirten Marsch von Schubert. (Sonst hörte man an dieser Stelle nur Oratorien von Händel, Haydn u. A. Wir finden in dieser neuen Programmgestaltung einen bedenklichen Rückschritt. D. Red.) — Am Char-Dienstag fand dann in einem Concert ausser Abonnement durch die Gesellschaft der Musikfreunde eine Aufführung der Matthäuspassion von S. Bach statt. — Endlich ist zu erwähnen, dass die »Singacademie« ebenfalls ein Concert gab, in welchem sie ausser einigen alten Madrigalen von Dowland Schumann's lateinisches Requiem zur Aufführung brachte. (Dieses Werk scheint keinen grossen Erfolg gehabt zu haben, es mag aber die Ausführung Schuld gewesen sein, denn sie war, nach übereinstimmenden Berichten, eine sehr mangelhafte.)

In den unter Leitung des Universitäts-Musikdirector E. Hille stehenden academischen Concerten in Göttingen, deren im vergangenen Wintersemester fünf stattfanden, kamen folgende Werke zu Gehör: 1. Concert. Amoll-Symphonie von Mendelssohn, Ouvertüre (Nr. 3, C-dur) zu Leonore und Allegretto (Gratulations-Menuett) von Beethoven, Recitativ und Arie (Wer mag den Tag etc.) aus dem Messias von Händel, »Belsatzar«, Ballade von C. Löwe, gesungen von dem Hofopernsänger Herrn J. Bletzacher aus Hannover, Chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach und »Carnaval« von Schumann, gespielt von Herrn Emil Weiss. — 2. Concert. *Sinfonia eroica* von Beethoven, Ouvertüre zu den Hebriden von Mendelssohn, Ouvertüre, Marsch und Chor aus den »Ruinen von Athen« von Beethoven, Hymne an die heilige Cäcilie für Solo, Chor und Orchester von Spohr, Zwei irische Lieder (»Das Stammbuchblatt« und »Die Harfe«) für gemischten Chor, Zwei Lieder: »Mit Rosen und Myrthen« und »Waldesgespräch« von Schumann, gesungen von Frau Car. Ulrich. Die Chöre vorgetragen von der Singacademie. — 3. Concert. Aufführung des Oratoriums »Paulus« von Mendelssohn. Sollsten: Frau Car. Ulrich für Sopran, ein Mitglied der Singacademie für Alt und die Herren Hofopernsänger Pirk und Haas aus Hannover für Tenor und Bass. — 4. Concert. Ouvertüre, Scherzo und Finale von Rob. Schumann, Suite (Nr. 2, E-moll) von Franz Lachner, Phantasie für Pianoforte und Orchester mit Chor von Beethoven (Pianoforte: Herr Dr. Oesterley, Chor: die Singacademie), Zwei irische Lieder (»Irlands Klage« und »Gedenke mein«) für gemischten Chor. — 5. Concert. Achte Symphonie von Beethoven, Ouvertüre zu »Prometheus« von demselben, Siebentes Concert für Violine von Spohr und Andante und Capriccio für Violine von J. Bott, vorgetragen von dem Herrn Hofcapellmeister Jean Bott aus Meiningen, Zwei Romanzen für Frauenchor von Rob. Schumann: »Das verlassene Mägdlein« und »Jäger Wohlgemuth«.

Im Pariser *Théâtre lyrique* kam eine komische Oper in einem Act von dem holländischen Componisten Eduard v. Hartog: »*Le mariage de Don Lope*« zur Aufführung.

Im Gymnasium zu Torgau fand am 3. April eine Aufführung der Antigone des Sophokles mit der Musik von Mendelssohn statt, und am 9. April wurden bei dem »Rede- und Entlassungs-Actus« daselbst folgende Musikwerke ausgeführt: Ouvertüre zur »Iphigenia in Aulis« von Gluck, das Wessobrunner Gebet von M. Bruch, Benedictus aus der ersten Messe von Mozart, »Triumph, sie erstehen« aus dem Weltgericht von Schneider, Choral »Allein Gott in der Höh«.

Nicht allein Joachim geht bestimmt von Hannover ab, sondern auch der zweite Hofcapellmeister Herr Scholz wird diese Residenz verlassen.

Für S. Sechter in Wien ist bereits durch Mitglieder des k. k. Hofs und den Staatsminister Fürsorge getroffen worden.

Leipzig. Prof. Otto Jahn weilte in der abgelaufenen Woche hier. Er ist mit den Vorarbeiten zu seinem »Beethoven« fertig und nur noch durch philologische Arbeiten abgehalten die Zusammenstellung zu beginnen. — A. v. Dommer ist vor einigen Wochen hieher zurückgekehrt, nachdem er im verflossenen Winter in Hamburg Vorlesungen über Geschichte der Musik gehalten hatte.

— *S. B.* Ein abermaliger, und, wie es bis jetzt scheint, glücklicher Versuch zur Erfindung eines Mechanismus, welcher Improvisationen auf dem Clavier notirt und wiedergiebt, ist von einem hiesigen Musiker, Herrn Hermann Klaussnitz, gemacht worden und dürfte demnächst viel von sich reden machen. Vorläufig ist das betref-

Digitized by Google

fende Instrument im kleinen Maassstabe, nämlich mit einer Claviatur vom Umfange einer Octave *(as—as)*, aufgestellt. Wir haben auf demselben zwei kleine dafür besonders gesetzte Stücke gespielt, und nach einer halben Stunde brachte uns der Erfinder dieselben in Noten genau so wie wir sie gespielt hatten, selbst mit *legato* und *staccato*. Wir zweifeln nach dieser Probe nicht einen Augenblick, dass die Erfindung vollständig realisirt werden wird. Ueber den Werth derselben für die Kunst, den Nutzen, welchen sie, richtig verwendet, dem Künstler bringen kann, werden wir seiner Zeit uns näher aussprechen. (Uebrigens soll auch ein holländischer Musiker jüngst eine ähnliche Erfindung gemacht haben.)

— Am 8. April fand im Gewandhaussaale eine öffentliche »Hauptprüfung« des Conservatoriums statt, wobei das Pianoforte durch Compositionen von Moscheles, Sterndale Bennett, Beethoven und Schumann, die Violine durch Compositionen von David, Mendelssohn und Vieuxtemps, der Gesang durch Arien von Mendelssohn und Mozart vertreten waren. Es producirten sich Herr Leideritz aus Leipzig, Frl. M. Schwarz aus Bromberg, Herr F. von Inten aus Leipzig, Herr G. H. Witte aus Utrecht, die Herren W. und L. Thern aus Pesth (Pianoforte); Hr. Th. Brandt aus Hamburg, Hr. S. Fröhlich aus Posen, Herr A. Krause aus Görlitz (Violine); Fräul. A. Sonntag aus St. Francisco und Herr R. Grebe aus Hildesheim (Gesang). Die vorzüglichsten Leistungen waren dem Vernehmen nach die der Herren Krause und von Inten.

Bibliographie.

Nottebohm, G., Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Lex.-8. 15 Ngr.

Schütze, Dr. F. W., Praktische Harmonielehre, für Seminarien und die unteren Classen der Conservatorien nach pädagogischen Grundsätzen bearbeitet. Nebst einem Beispielbuche. 4. Aufl. Leipzig, Arnold'sche Buchhandlung. 8. 1⅔ Thlr.

Thayer, A. W., Chronologisches Verzeichniss der Werke L. v. Beethoven's. Berlin, F. Schneider. gr. 8. 1⅓ Thlr.

Weber, Max Maria v., Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Zweiter Band. Leipzig, E. Keil. gr. 8. 2⅔ Thlr.

Zeitungsschau.

Ueber das kürzlich durch Frau Schumann vorgeführte Clavierquartett von Brahms haben sich die Stimmen der Leipziger Local- und musikalischen Presse begreiflich in verschiedener Weise vernehmen lassen. Eine recht anständige Kritik, die wir gelesen haben, befand sich in einem Blatte, wo man gute Kritiken eigentlich am wenigsten sucht: in den »Leipziger Nachrichten«. Dem Musikreferenten dieses Blattes müssen wir ohne Frage Freiheit von Vorurtheil und Umsicht und Maass im Urtheil zuerkennen — Eigenschaften, die man vielen andern Kritikern nicht nachrühmen kann. So lassen z. B. die »Signale« (Nr. 18) ein wahres Kartätschenfeuer ausgesuchtester Grobheiten über Brahms los, ohne dadurch etwas Anderes zu erreichen, als dass man deutlich sieht, welche Lust es dem betreffenden Herrn (Bernsdorf?) bereitet, einen Künstler, der seinem Geschmack nicht convenirt, mit Steinen zu bewerfen. In einem Athem stösst er folgende Kraftausdrücke von sich: »Aufgeblähtes Wesen . . . innere Hohlheit . . . Unbedeutendheit . . . Wust . . . Gespreiztheit . . . erquälte und ermarterte Erfindung . . . colossale Langweiligkeit . . . endlose Wüstenhaftigkeit« . . . ! u. s. w.

ANZEIGER.

[59] Im Verlage von

Th. J. Roothaan & Comp. in Amsterdam

(Fr. Hofmeister in Leipzig)

ist erschienen:

G. A. Heinze, Op. 42. Die Auferstehung, Oratorium.

Clavierauszug	fl. 12. —
Chorstimmen	– 5. —
Orchester-Partitur	– 40. —
Orchester-Stimmen	– 36. —
Nr. 1. **Aria** für Bariton	– 1. 20
– 2. **Duett** für Sopran und Tenor	– 1. 50
– 3. **Aria** für Sopran	– 1. 20
– 4. **Arioso** für Alt	– —. 60

[60] Nova-Sendung Nr. 2.

Im Verlag von **Fr. Kistner** in **Leipzig** erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

	Mk. Ngr.
Baumfelder, Fr., Op. 112. Vöglein in den Zweigen. Clavierstück	— 10
—— Op. 113. La petite Coquette. Polka élégante pour Piano	— 10
Burgmüller, Norb., Op. 1. Concert (Fis-moll) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Die Begleitung des Orchesters für ein zweites Pianoforte bearbeitet von **Aug. Horn**	2 5
Gade, Niels W., Op. 44. Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle	3 10
Mayseder, Jos., Op. 67. Quintett Nr. 5 für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen von **Aug. Horn**	1 25
Neruda, Franz, Op. 4. Zwei Fantasiestücke für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte	— 20
Pauer, Ernst, Op. 55. Galop de Concert pour Piano	— 20
—— Op. 57 Nr. 2. Franz Schubert's erster Walzer für das Pianoforte variirt	— 15
—— Op. 57 Nr. 3. Vivat Bacchus! Rondo über ein Thema von Mozart für das Pianoforte	— 20
—— »*La Sera*«. Venetianisches Gondellied für Pianoforte	— 12½
Satter, Gustav, Op. 64. Zwölf Studien für das Pianoforte. Heft I. u. II. à	1 10
—— Op. 65. Die Spinnerin. Charakterstück für das Pfte.	— 15
Schumann, Rob., Op. 52. Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester; für 2 Pianoforte zu 8 Händen eingerichtet von **Dr. Philipp Lampe**	3 20
Terschak, A., Vive l'Empereur! Grande Marche de Parade pour Piano	— 15
Wieniawski, H., Op. 17. Transcription pour Piano seul de la Légende pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano	— 12½

[61] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's Quartette

für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Stimmen. Einzel-Ausgabe. Nr. 1—17.

Nr.					Mk. Ngr.	Nr.					Mk. Ngr.
1. F dur.	Op.	18.	Nr.	1	n. 1 —	9. C dur.	Op.	59.	Nr.	3	n. 1 3
2. G dur.	–	18.	–	2	– — 24	10. Es dur.	–	74	. . .		– 1 —
3. D dur.	–	18.	–	3	– — 27	11. F moll.	–	95	. . .		– — 27
4. C moll.	–	18.	–	4	– — 27	12. Es dur.	–	127	. . .		– 1 12
5. A dur.	–	18.	–	5	– — 27	13. B dur.	–	130	. . .		– 1 12
6. B dur.	–	18.	–	6	– — 24	14. Cis moll.	–	131	. . .		– 1 15
7. F dur.	–	59.	–	1	– 1 12	15. A moll.	–	132	. . .		– 1 12
8. E moll.	–	59.	–	2	– 1 —	16. F dur.	–	135	. . .		– 1 —

Nr. 17. **Grosse Fuge.** B dur. Op. 133. n. 27 Ngr.

Sämmtliche Quartette in vier brochirten Bänden n. 16 Thlr. 21 Ngr. (Jede Stimme bildet einen Band.)

Dieselben in vier eleganten Sarsenet-Bänden . . n. 18 Thlr. 15 Ngr.

[62] Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

Fr. Gernsheim

Op. 1. **Sonate** in F-moll für das Pianoforte. 1 Thlr.
– 2. **Präludien** für das Pianoforte. 1 Thlr.
– 4. **Sonate** für Pianoforte und Violine. 1½ Thlr.

Auf diese in verschiedenen Zeitungen auf's Günstigste beurtheilten Werke werden die Freunde gediegener Musik aufmerksam gemacht.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 26. April 1865. **Nr. 17.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Leipziger Concert-Saison 1864/65. — Musikleben in London. — Berichte aus Wien und Minden. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Die Leipziger Concert-Saison 1864/65.

S. B. Das öffentliche musikalische Leben unserer Stadt in der abgelaufenen Wintersaison, mit Einrechnung der Leistungen der Gesang-Vereine seit unserm letzten Gesammtbericht (»Zwei Winter in Leipzig«, II. Jahrg. S. 329), lässt sich in folgender Uebersicht darstellen:

I. Gewandhaus.

20 Abonnement-Concerte nebst Pensionsfonds- und Armen-Concert. Symphonien: Haydn, Es und G. Mozart, G-moll u. D (ohne Menuett). Beethoven, Nr. 1, 3, 4, 5, 7, 8 u. 9. Mendelssohn, A-moll. Schumann, B und Es. St. Bennett (Allegro, Menuett und Rondo, neu). Burgmüller, D-dur (neu). Gade, F-dur (neu). Abert, Columbus (neu). Bargiel, C-dur (neu). — Ouvertüren: Beethoven »Leonore« Nr. III, Fest-Ouvertüre Op. 124. Cherubini »Anakreon«, »Abenceragen«, »Wasserträger«, »Medea«. Weber »Freischütz«, »Preciosa«, »Oberon«. Spohr »Alchymist«. Mendelssohn »Fingalshöhle«, »Sommernachtstraum«, Ouvertüre in C (nachgelassen, neu). Schumann »Manfred«. Gade »Michel Angelo«. Vieuxtemps »Ouvertüre und belgische Nationalhymne« (neu). Emil Naumann »Loreley« (neu). — Andere Orchesterwerke: S. Bach, D dur-Suite, Tokkata instrumentirt von Esser (neu). Mozart, D dur-Serenade (Haffner, neu). Gluck, Instrumentalstück aus Orpheus. Cherubini, »Feierlicher Marsch« (neu). Lachner, Suite II. Rubinstein, »Faust« (neu). Raff, Suite (neu). — Werke für Chor und Orchester: Bach, Chor und Choral aus der Cantate »Bleib bei uns«. Mendelssohn, Athalia und Walpurgisnacht. Schumann, Das Paradies und die Peri. Reinecke, Belsazar. Hauptmann, Zwei Kirchenstücke. Bruch, »Frithjof-Sage«. — Werke für Chor a capella: Mendelssohn, Choral achtstimmig nach Luther. — Arien von Stradella, Gluck, Händel, Pergolese, Haydn, Mozart, Winter, Weber, Spohr, Boieldieu, Mendelssohn, Marschner, Bellini, Gordigiani. — Lieder von Beethoven, Schubert, Schumann, Alabieff und Taubert. — Concerte für Pianoforte: Beethoven, C (Frl. v. Asten), Es (zweimal: Herr Halle und Frau Schumann), G (Herr Satter), C-moll (Herr Reinecke). Mendelssohn, G-moll (Herr Lübeck). Schumann (Herr Jaell). Rosenhain (neu, Herr Rosenhain). Hummel, H-moll (Fräul. Mehlig). — Violin-Concerte: Mozart (neu, Hr. David). Spohr, 11. Concert und Gesangsscene (Herren Walter und Kömpel). Rietz (Herr Dreyschock). Mendelssohn (Herr Röntgen). Joachim (neu, Herr Joachim). — Violoncell-Concerte: Volkmann (neu, Herr Popper). Reinecke (neu, Herr Grützmacher). — Clavier-Solostücke von Heller, Chopin, Jaell, Kirnberger, Schumann, Mendelssohn, Lübeck, Lebert, Liszt. — Violinstücke von S. Bach, Beethoven, Vieuxtemps. — Violoncellstücke von Bach, Pergolese und Mozart. — Phantasiestück für Horn von Lorenz (Herr Gumpert). — Adagio und Rondo für Clarinette von Weber (Herr Landgraf). — Gesang-Solisten waren: Frl. Scheuerlein, Frau Pögner, Frau Thelen, Frl. Pressler, Frau Joachim, Frl. Borchard, Frau Köster, Frl. Alvsleben, Frl. Kümmritz, Frau Flinsch, Frl. Hinkel, Frl. Weber, Frl. v. Edelsberg, Frl. Gastoldi, Frau Passy-Cornet; dann die Herren Richter, Hertzsch, John, Gunz, Hill, Degele, Gitt, Rudolph. — Als Instrumental-Solisten liessen sich hören: Frl. v. Asten, Frau Schumann, Frl. Mehlig, die Herren Halle, Rosenhain, E. Lübeck, Satter, Jaell, Reinecke (Pianoforte); Kömpel, Joachim, Walter, David, R. Dreyschock, Röntgen (Violine); Grützmacher, Popper, L. Lübeck (Violoncell); Landgraf (Clarinette); Gumpert (Horn); Liebig (Harfe).

8 Abendunterhaltungen für Kammermusik. Streichtrio in C-moll von Beethoven. Streichquartette: Haydn D-moll und D-dur; Cherubini Es; Mendelssohn D-dur; Schubert D-moll; Schumann A-dur. Streichquintette: Beethoven C-dur, C-moll (nach dem Claviertrio Op. 1); Schubert C-dur. Streichsextett von Gade (neu). Octett von Mendelssohn. Doppelquartett von Spohr D-moll. — Claviersonate E-dur Op. 109 (Herr Blassmann). Sonate für Clavier und Violine von Beethoven Op. 47 (Frau Schumann und Herr David). Sonaten für Clavier und Violoncell: Beethoven A-dur (Herren Reinecke und Lübeck), Mendelssohn D-dur (Herren Reinecke und Grützmacher). Clavierquartette: Mozart G-moll (Herr Reinecke), Prinz Louis Ferdinand F-moll (Herr Blassmann), Gernsheim (neu, Herr Gernsheim), Brahms A-dur (neu, Frau Schumann). Clavierquintette: Schumann Es (Frl. v. Asten), Reinecke (neu, Herr Reinecke). Septett von Beethoven. Divertimento für Streichquartett, Contrabass und zwei Hörner von Mozart, neu. Concert für Streichinstrumente von S. Bach. Violoncellstücke von S. Bach (Herr Lübeck).

II. Musikverein Euterpe.

8 Orchester-Concerte. Symphonien: Mozart, G-moll. Beethoven, C-moll, A-dur. Schubert, C-dur, Fragment aus der »tragischen Symphonie«. Schumann, D-moll. Gade, B-dur. — Ouvertüren: Cherubini »Lodoiska«. Weber »Euryanthe«. Mendelssohn »Sommernachtstraum«. Schumann »Genovefa«. Wagner »Tannhäuser«. Raff »Jubelouvertüre«. — Andere Orchesterwerke: Huber »Symphonjsche Dichtung«. Berlioz »Sylphenwalzer«, Rákoczymarsch«. Wagner, Introduction aus

Digitized by Google

»Lohengrin«. — Chorwerke: Beethoven, »Chorphantasie«. Mendelssohn, »Lobgesang«. Schumann, »Manfred«. Gade, »Frühlingsbotschaft«. Wagner, Brautlied aus »Lohengrin«. — Concerte: S. Bach (für Streichinstrumente), Beethoven (Violine, Herr Jacobssohn; Clavier in Es, Fräul. Mehlig), Mendelssohn (Clavier G-moll, Frl. Krebs), Weber (Concertstück, Frl. Bach). — Arien von Gluck, Mozart, Nicolini, Herold, Marschner, Reinthaler. — Lieder von Schubert, Schumann, Meyerbeer, Hiller, Litolff, Jensen, Metzdorff, Liszt. — Clavierstücke von Chopin und Liszt. Violinstücke von Schumann und Vieuxtemps. Violoncellstücke von Pergolese, Bach und Servais. Posaunenstück von David. — Als Solisten traten auf: Frl. Eggeling, Frl. Wigand, Frl. Borchard, Frau Thelen, Frl. Brenner, Herr Schild, Herr Wiedemann (Gesang). Frl. Krebs, Frau Magnus-Heinze, Frl. Mehlig, Frl. Bach (Clavier). Herr Wehrle (Violine). Herr Popper (Violoncell). Herr Nabich (Posaune).

2 Soiréen für Kammermusik. Streichquartette: Haydn D-dur; Schumann A-moll; Beethoven Es-dur Op. 74. Claviertrio: Mendelssohn D-moll. Septett: Hummel (Fräulein Mehlig). — Lieder von Hauptmann. — Clavierstücke von Chopin, Schumann, Henselt und Liszt. Violinstücke von S. Bach. — Als Solisten liessen sich hören: Fräul. Martini (Gesang), Frl. Mehlig (Clavier), Herr Röntgen (Violine), Herr Grabau (Violoncell) und die Herren Gebrüder Müller.

III. Riedel'scher Gesang-Verein.

3 Aufführungen. Chorwerke: S. Bach, Cantaten »Ach Gott wie manches Herzeleid«; »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«; zweite Weihnachtscantate; Magnificat. Marcello, Psalm. Herzog, *Agnus Dei*. Müller-Hartung, Liturgischer Chor. R. Franz, Zweichörige Motette. Fr. Liszt, Die Seligkeiten. Russische Kirchengesänge. E. Leonhard, Oratorium Johannes der Täufer (neu). — Orgelstücke von S. Bach und Thomas.

IV. Singacademie.

Oratorien: Händel, »Messias« und »Judas Maccabäus«.

V. Charfreitags-Aufführung.

Matthäus-Passion von S. Bach. Unter Mitwirkung von Mitgliedern der hiesigen Gesangvereine, des Theater-Orchesters u. s. w. Dann der Solosänger: Fräul. Borchard, Frau Pögner, Herr Schild, Herr Bletzacher, Herr Gitt.

Man wird nicht umhin können, dieses hier in statistischer Strenge aufgezeigte Musikleben einer Stadt von nicht mehr als 80,000 Einwohnern als reich und interessant zu bezeichnen. Mögen auch verschiedene Richtungen darin weniger vertreten sein, als es von Manchen gewünscht und verlangt wird, man kann doch nicht anders sagen, als dass im Ganzen jenen Forderungen damit Genüge geleistet ist, deren Erfüllung auf den Dank des Publicums rechnen darf.

Unser eigener Standpunkt dürfte den Lesern aus den Special-Berichten, wie auch aus dem bereits angezogenen Gesammtbericht »Zwei Winter in Leipzig« hinlänglich klar geworden sein; wir wollen aber doch, bevor wir die einzelnen Institute auf Grundlage obigen Repertoires charakterisiren, noch einmal in kurzen Worten zusammenfassen, wodurch er sich von dem Standpunkte anderer Stimmen der musikalischen Presse unterscheidet.

Wir gehören weder zu Jenen, die in fieberhafter Aufregung fortwährend nach Novitäten schreien und jammern, wie es die Kritiker in grossen Städten in Bezug auf die Oper thun, während sie kaum ein warmes Wort für Gluck und Mozart finden, — noch zu Jenen, die ein besonderes Vergnügen darin finden, Winter für Winter Dasselbe zu hören, wobei man in einer Art von Halbschlaf die Töne an sich vorüberziehen lässt, in jedem Momente vorher wissend, was nun folgt. Für uns speciell hat es unvergleichlich mehr Reiz und Interesse, Neues zu hören, als das Alte, besonders wenn dieses nicht in genialer Auffassung und höchst beseelter Ausführung an uns herantritt. Wir müssen aber unsern speciellen Standpunkt nicht dem Genuss suchenden Publicum octroiren wollen. Dieses findet sich aus vielen Gründen von dem Neuen meist weniger befriedigt als vom Alten und bereits Bekannten. Nur darf man es allerdings darin weder allzu exclusiv werden lassen, noch ihm zu viel zumuthen, sowohl in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht. Den Hauptstock jedes vernünftigen Repertoires werden immer die Meisterwerke bilden und an sie wird sich von neuen Werken anschliessen, was irgend Aussicht hat Interesse und wenigstens nach einer wesentlichen Seite hin Gefallen zu erwecken. Dem Publicum aufdrängen wollen, was ihm nach der ganzen Richtung seines Geschmackes nicht zusagen kann, wäre eine Despotie, die sich an dem Unternehmen selbst am empfindlichsten rächen würde und überhaupt nur da möglich ist, wo es keine gebildeten Hörer giebt, wo der Musikdirector als Autokrat gebieten kann, wo das Publicum, wie eine Heerde Schafe, willenlos dem Führer folgt, weil es ohne den kritischen Maassstab gelassen ist, welchen erst die genauere Bekanntschaft mit den Meisterwerken gewährt. *)

Von diesem Standpunkte aus können wir das Gesammtrepertoire unserer Abonnement-Concerte im Gewandhause im Ganzen nur sehr befriedigend nennen. Am stärksten ist mit Recht in der Symphonie Beethoven vertreten (mit 7 Nummern), woran sich Mozart, Haydn und Schumann mit je zwei, Mendelssohn mit einer Symphonie anschliessen. Die neuen Symphonien von St. Bennett, Burgmüller, Gade, Abert und Bargiel vertreten auf diesem Gebiet in würdiger Weise an sich sehr verschiedene Richtungen, die so ziemlich die ganze neuere Kunst von der äussersten Rechten durch das Centrum zur Linken darstellen und nur die äusserste Linke unberücksichtigt erscheinen lassen, wie es der Würde des Gewandhauses vollkommen entspricht. — Was die Ouvertüren betrifft, so ist Beethoven mit zwei, Cherubini mit vier, Weber mit drei, Spohr, Schumann und Gade mit je einer bedacht. Die fast übermässig zu nennende Vertretung Cherubini's erklärt sich aus der ausserordentlichen Beliebtheit dieser Musikstücke und aus der besonderen Virtuosität, mit welcher sie von unserem Orchester gespielt werden. Dennoch meinen wir, man könnte diese Werke einmal einen Winter ruhen lassen, um Platz für die kleineren Symphonien von Mozart und Haydn zu gewinnen. Jammerschade wäre es, wenn namentlich von den bei Cranz erschienenen Mozart'schen nicht einmal die schönen in G-moll und A-dur unserem Repertoire einverleibt würden. Auch unter Haydn's halbem Hundert von Symphonien finden sich zahlreiche Perlen, die statt einer allzubekannten Ouvertüre stehen und obendrein ein paar langweilige Solostücke verdrängen könnten. — Die Novitäten von Vieuxtemps und E. Naumann hatten weit weniger Glück als die neuen Symphonien. — Unter den übrigen Orchesterwerken war S. Bach mit zwei Stücken vertreten; das eine davon, die von Esser instrumentirte Tokkate, hat in uns neuerdings den Wunsch rege gemacht, auch die Passacaglia desselben Meisters, von dem-

*) Daher werden in Städten, wo ein oder ein paar in egoistischem Interesse zusammenhaltende Musiker das Publicum für bestimmte neue Richtungen bearbeiten, Beethoven und Bach von denselben klüglich aus dem Spiel gelassen.

Digitized by Google

selben tüchtigen Musiker instrumentirt, zu hören. Unter den neuen Novitäten (im Gegensatz zu den alten köstlichen von Mozart und Cherubini) hat von dieser Serie jedenfalls Rubinstein's »Faust« das meiste Interesse geboten, wenn wir auch nicht erwarten dürfen, dass dieses Stück sich im Repertoire einbürgern werde. — Zu den Chorwerken übergehend, können wir nicht umhin zu bedauern, dass die Chor- und Solisten-Verhältnisse dieses Instituts noch immer nicht zu jener befriedigenden Gestaltung gelangt sind, die man wünschen darf, und dass dadurch noch manches Werk entweder gar nicht oder mangelhaft zur Ausführung kommt, welches im Gewandhause gleich berechtigt wäre und gleich gut zur Ausführung kommen sollte, wie im Allgemeinen die Orchesterwerke. — Was endlich die Arien, Lieder und Instrumentalstücke angeht, so nennt das obige Verzeichniss vorwiegend die trefflichsten Namen; daneben stehen wieder andere, die zur Aufschrift des Saales gar nicht passen wollen und uns, wie vielen andern ernsteren Musikfreunden, Langeweile bereitet haben. Die Schuld liegt hier zumeist an den betreffenden Künstlern selbst, die an dem alten schlechten Geiste der Musik zäh festhalten und leider nur zu gut wissen, dass im Gewandhause ein sehr elegantes, aber nicht durchgängig musikalisch gebildetes Publicum zusammenkommt, welchem jene Aufschrift gar nicht aus dem Herzen geschrieben ist. Unter den Arien vermissen wir schmerzlich den Namen S. Bach, dessen Cabinetsstücke dieser Gattung doch wahrhaftig in unsern Tagen dem Concert-Publicum nicht länger vorenthalten bleiben sollten. Die falsche Bildung der Mehrzahl unserer Sänger, die häufig ganz unkünstlerische Gesinnung derselben sind offenbar auch hieran schuld, denn der Capellmeister kann den zumeist fremden Künstlern doch nicht in der Schnelligkeit solche ihnen noch so fremde Musik einstudiren oder — aufpfropfen, wie man ein edles Reis auf einen gemeinen Stamm pfropft. — Bei der Anführung der Künstlernamen wird mancher auswärtige Leser billig erstaunt sein über die Masse der zum Theil höchst bedeutenden Virtuosen, welche das Gewandhaus uns diesen Winter vorgeführt hat. Gewiss dürfen wir sagen, dass ein etwas weniger der Zahl ein viel mehr an nachhaltigem Genuss bedeuten würde, und es bleibt sehr zu wünschen, dass man künftig wirklich tüchtige Kräfte gleich auf einige Wochen (vielleicht für zwei bis drei Concerte) gewinne, wodurch manche unbedeutende Leistung durch eine bedeutende verdrängt werden würde. — Zum Beschluss müssen wir dem Capellmeister Herrn Reinecke unsere Anerkennung zollen für die Gewandtheit und Kenntniss, vermittelst welcher es ihm gelingt, in so schnell auf einander folgenden Productionen doch immer ein anständiges Ensemble herzustellen, was freilich auch nur bei einem so geübten Orchester möglich ist. Dagegen wird zuweilen, und gerade bei den wichtigsten und bedeutendsten Werken, jenes elektrische Fluidum vermisst, welches sich von der Spitze des Taktstockes aus in das Orchester, und von da ins Publicum verpflanzt. Statt dessen macht sich im Orchester als Reaction mitunter ein Drängen und Jagen bemerklich, das, rücksichtslos über den Taktstock, über die Kräfte des Orchesters (namentlich der Bläser) und über die künstlerische Wirkung hinausgehend, den Hauch des Geistes nicht ersetzen kann, der sich bei ausgezeichneten Leistungen unmerklich, ohne Affectation und Prätension, des Hörers bemächtigt.

Weit weniger zufrieden sind wir mit dem Resultat der Abendunterhaltungen für Kammermusik. Zwar weist auch hier das Programm nur die trefflichsten Namen auf, zwar begegnen wir auch hier achtungswerthen Novitäten und trefflichen Künstlern. Aber es macht sich darin eine gewisse, auf grosse Abwechselung ausgehende Unruhe bemerklich; die Musikstücke wechselten beständig von drei Stimmen bis zu acht, dabei aber wurde der eigentliche Hauptstock einer ordentlichen Kammermusik-Unternehmung, das Streichquartett, empfindlich vernachlässigt. Ist es nicht sonderbar, dass wir in dem ganzen Winter nicht nur keinem der letzten Beethoven'schen Quartette, sondern überhaupt keinem Quartette dieses Meisters begegnet sind? Man wende nicht ein, dass derselbe dafür durch Trio und Quintett hinlänglich vertreten war. Sollte es denn ein Zufall sein, dass die Meister, und Beethoven voran, gerade im Quartett qualitativ und quantitativ das Bedeutendste geleistet haben? Nein! Denn das Streichquartett ist die vollkommenste und normale Form der Streichmusik neuerer Zeit überhaupt, und Haydn und Beethoven haben das wohl gewusst. Ein Repertoire für Kammermusik ohne ein Beethoven'sches Quartett kommt uns daher ebenso vor, wie eine Orchesterunternehmung ohne eine Beethoven'sche Symphonie; und ein Kammermusik-Repertoire ohne die letzten Quartette desselben Meisters, wie ein Concert-Repertoire ohne die 7., 8. und 9. Symphonie. Wir kennen das eigentliche Hemmniss in unseren Abendunterhaltungen und wollen es nicht noch einmal auseinandersetzen, finden aber doch bedauerlich, dass dieses Uebergangsstadium so lange anhält. — Noch müssen wir eines Uebelstandes in diesen Productionen gedenken, der für viele ernste Musikfreunde zum Stein des Aergernisses geworden ist: Wir meinen das Benehmen der Zöglinge unseres Conservatoriums, welchen die Gallerien des Saales bei diesen »Abendunterhaltungen« gratis geöffnet sind. Es scheint uns ganz unangemessen, dass die jungen Leute, welche durch die Vorsorglichkeit des Directoriums die Wohlthat geniessen, hier umsonst vorzügliche Kunstleistungen hören zu dürfen, dieses Recht missbrauchen, sich zu Richtern aufwerfen, dem älteren Publicum ihre Kunstansicht aufdrängen und endlich durch übermässiges Klatschen u. s. w. nicht selten die öffentliche Meinung fälschen. Es sind Fälle vorgekommen, wo das eigentliche Publicum, das zahlende und zum Urtheil berechtigte, mit bewusster Absicht keinen Beifall zollte, während es oben in den Gallerien donnerte und stürmte, ja wohl gar Wiederholungen verlangt wurden. Wir glauben, das Directorium hätte das Recht und dem Publicum gegenüber die Pflicht, die Erlaubniss des unentgeltlichen Besuchs seitens dieser Schüler an die Bedingung bescheidenen Verhaltens zu knüpfen.

Gehen wir nun zur Euterpe über. Wer das obige Programm mit dem früher mitgetheilten vergleicht, wird sofort den Umschwung erkennen, der in diesem Institut durch Erwählung des Herrn von Bernuth zum Musikdirector und durch Beseitigung oder äusserste Beschränkung der diesem Umschwung feindlichen Elemente vorgegangen ist. Wir können nicht aus eigener Anschauung über das Ganze der Aufführungen sprechen, weil wir nur einige Concerte selbst besucht haben. Was wir aber hörten, liess auf das Erfreulichste den besseren, sauberen und feinen Geist erkennen, den Herr v. Bernuth in dieses Orchester gebracht hat, dessen Einzelelemente zwar hie und da in nicht zu beseitigender Weise mittelmässig sind, dessen tüchtige und brauchbare Elemente aber nur der guten Führung bedürfen, um Gutes, ja Treffliches zu leisten. Unter so bewandten Umständen gedenken wir von der nächsten Saison an über diese Concerte wieder regelmässig Bericht zu erstatten. — Lassen wir hier blos noch einige Bemerkungen über die Novitätenfrage einfliessen,

Digitized by Google

die in diesem Institut die eigentlich brennende ist. Wir stellen es keinen Augenblick in Abrede, dass das Hauptinteresse in der »Euterpe« von jeher den neuen Werken zugewendet war. Zwar muss auch hier der Stock des Programms aus anerkannt Gutem gebildet sein, aber allerdings muss die mindere Vortrefflichkeit der Ausführung durch das Interesse am Neuen ins Gleichgewicht gebracht werden. Die Hauptschwierigkeit liegt aber darin, dass den meisten und gerade den vorzüglichsten Componisten aus nahe liegenden Gründen viel mehr daran liegt, ihre neuen Sachen im Gewandhause zur Aufführung zu bringen. Es möchten indess von jenen, welche daselbst kein Unterkommen finden, doch immer noch eine nicht geringe Zahl übrig bleiben, die füglich in der Euterpe ihre Stelle fänden. Wir würden daher rathen, dem Institut auf folgende Weise wachsendes Interesse zu gewinnen: Das Directorium erlasse in öffentlichen Blättern eine Bekanntmachung, durch welche erstens die Componisten eingeladen werden, ihre fertigen Werke in Partitur einzusenden; durch welche zweitens mitgetheilt wird, dass die Prüfung der Novitäten von keinerlei Parteistandpunkte aus vorgenommen, sondern lediglich nach Werth und voraus abzuschätzender Wirkung geschehen wird; durch welche endlich die Autoren der gewählten Werke gehalten sind, die Auflagstimmen, falls sie nicht gedruckt sind, einzusenden. Es werden dann viele Werke ans Tageslicht kommen, die jetzt im Verschluss liegen, und der Euterpe werden dennoch wenig Kosten erwachsen. — Hoffen wir überhaupt, dass es den neuen Elementen im Directorium gelinge, das Institut vollkommen von den noch hinderlichen Einflüssen zu befreien; und namentlich Herrn v. Bernuth, sich innerhalb des Vereins immer mehr Achtung und Liebe zu erwerben, auch manchen anscheinend gerechtfertigten Vorwurf durch erhöhte Thätigkeit verstummen zu machen.

Der Riedel'sche Verein hat, wie man oben sieht, viel S. Bach'sche Musik gebracht, wozu wir ihm und dem Publicum gratuliren dürfen. Ein neues Oratorium (von Leonhard) war immerhin würdig, eine dieser Aufführungen für sich einzunehmen. Im Ganzen vermissen wir schmerzlich die Altitaliener u. s. w., die hier in Leipzig überhaupt anfangen sehr selten zu Gehör zu kommen. Wo bleiben doch Palestrina's Messen, Motetten u. s. w., wo Gabrieli und Lotti, wo Orlando di Lasso? Es mag allerdings schwer genug sein, einen Sängerkörper an diese Sachen heranzubringen und daran zu erhalten. Allein wenn nicht von Herrn Riedel, von wem sollen wir dann die Pflege dieser alten katholischen Kunst erwarten? Sie liegt doch seinem ursprünglichen Programm weit näher als diejenige nur scheinbar geniale Richtung der Neuzeit, mit welcher er leider in einer Weise coquettirt, die entwedèr sein Kunstverständniss oder seinen künstlerischen Charakter mangelhaft erscheinen lässt.

Die Singacademie hat sich ausschliesslich mit Händel zu schaffen gemacht, was wir ihr sehr danken. Das Institut scheint sich in den letzten Jahren merklich zu grösserer Energie und Thätigkeit aufgerafft zu haben, wovon u. A. die kürzlich in den Leipziger Local-Blättern enthaltene Mittheilung Kunde giebt, dass man sich in diesem Kreise entschlossen hat, das Publicum zum Beitritt als »unterstützende Mitglieder« einzuladen (früher erhielt sich die Singacademie blos durch sich selbst). Wir wünschen gutes Gelingen und in Folge davon erhöhte Thätigkeit nach aussen, die freilich, wie bei allen Gesangvereinen, hauptsächlich von dem Besuch der Proben abhängt. Dirigent ist bekanntlich Herr von Bernuth, dem die beiden Institute, nebst dem Dilettanten-Orchester-Verein, freilich den Kopf warm genug machen mögen. Es wird sich in der Folge zeigen, ob er Arbeitskraft und Arbeitslust genug besitzt, um eine solche dreifache Thätigkeit mit Erfolg fortzusetzen; wir sind schwach genug, uns keine rechte Vorstellung von solch einer dreigetheilten Directionsarbeit machen zu können.

Um endlich noch einige Worte über die Charfreitags-Aufführung zu sagen, so glauben wir, dass dieses Institut einer Reform bedarf, wenn Bach's herrliches Werk wie bisher auch fortan diesen Tag musikalisch zieren soll. Die unordentlich besuchten Proben, ein gewisser Mangel an Energie, der sich in der Leitung bemerklich macht, in Folge davon aber auch der Mangel an Muth und froher Gelingens-Gewissheit bei den Mitwirkenden, — das sind, abgesehen von jenen feineren Punkten der Einrichtung des Werkes (auf die wir noch zurückkommen wollen), die ersten und wichtigsten Dinge, auf welche die verlangte Reform sich zu richten hätte. Sollten dazu grössere Mittel vonnöthen sein, als das einem wohlthätigen Zweck geweihte Unternehmen gewähren kann, so würde es Ehrensache unserer Stadt und jener hochbegüterten und zugleich einen auf das Höchste gerichteten Kunstsinn bethätigenden Bürger derselben sein, hier hülfreich einzutreten. Das unsterbliche Werk, welches so ohne Frage am meisten geeignet ist, die Feier dieses Tages zu erhöhen, kann nur mit der höchsten künstlerischen Sorgfalt behandelt werden, wenn es seinen Zweck erfüllen soll. Wir unsererseits fühlen die heiligste Verpflichtung in uns, dagegen zu protestiren, dass Lauheit und Bequemlichkeit sich gerade an einem Werke versündigen, wo die vollste Liebe, ungetheilte Kraft und höchstes Verständniss sich bethätigen müssen. Vielleicht wäre es gut, es einmal ganz ruhen zu lassen, und die Zwischenzeit zu ernstlichster Neu-Einrichtung und gründlichsten Proben zu verwenden. *)

Musikleben in London.

F. P. Die *Monday popular*-Concerte begannen in diesem Jahre erst am 16. Januar und wurden diesmal noch durch drei Morgenconcerte an Samstagen bereichert, veranlasst durch die Anwesenheit Joachim's. Für die ersten sieben Abende war L. Straus engagirt, am Clavier E. Pauer, Halle und Mad. Goddard. Zur Aufführung kamen Quartette von Beethoven (Op. 74 und 18, Nr. 6), Haydn, Mendelssohn (Op. 12 in Es und zwei Clavierquartette Op. 3); Quintette von Mozart (A-dur und G-moll), Spohr (G-dur); Trios mit Clavier von Hummel (Op. 12) und Mendelssohn (D-moll); Duos (Clavier und Violine) von Beethoven (Op. 12 in Es, Op. 30 in G, Op. 47); Septette von Hummel und Beethoven; Divertimento von Mozart (B-dur) und zum ersten Male Sonate von Tartini (»*Didone abbandonata*«) und Serenade von Beethoven (Violine, Viola und Cello). Die Aufführung sämmtlicher Nummern war eine durchaus lobenswerthe, wozu namentlich die künstlerisch beseelte Mitwirkung L. Straus' nicht wenig beitrug. Vom 6. März angefangen übernahm Joachim die erste Violine und mit ihm zugleich Signor Piatti (Cellist) seinen altgewohnten Platz, und beide wurden sehr herzlich aufgenommen. Wie hoch namentlich Joachim von jeher auch in England geschätzt wird, ist

*) Wir bemerken hier noch berichtigend, dass unsere Aeusserung im Berichte über die Aufführung in der Thomaskirche (in der letzten Nummer), dass der *Cantus firmus*-Gesang der Knaben im ersten Chor durch die Posaunen »todtgeschlagen« worden sei, in so fern auf einer Selbsttäuschung beruhte, als diesmal der *Cantus firmus* überhaupt gar nicht gesungen wurde, während es doch bisher üblich war, eine Anzahl Schulknaben für diesen Choral zu verwenden, die man aber der Posaunen wegen nie hörte.

Digitized by Google

längst bekannt; derselbe erwarb sich diesmal noch ein besonderes Verdienst durch die erste Vorführung eines Schumann'schen Quartetts, worüber bereits berichtet ist. Unter ihm kamen bis jetzt zur Aufführung Quartette von Beethoven (Op. 59 in C), Haydn (Op. 64 Nr. 4 und Op. 76 Nr. 2), Mendelssohn (A-moll), Schumann (A-dur); Quintett von Mozart (G-moll); Trios mit Clavier von Schubert (Op. 99), Beethoven (Op. 97), Haydn (G-dur), Mendelssohn (D-moll); endlich noch Duo von Mozart (C-moll) und Solo von Bach (Chaconne). An Solo's für Clavier in sämmtlichen Concerten kamen zur Aufführung: Mozart (Phantasie, C-moll), Sonaten von Beethoven (Op. 10 Nr. 3, Op. 28, 53, 81 und 111), Weber (As-dur), Schubert (B-dur) und Dussek *(l'invocation)*, letztere dreimal gespielt von Mad. Goddard.

Seit 7. Januar wurden jeden Samstag auch in Willis' Rooms Kammermusikconcerte unter dem Titel »*Beethoven Society*« abgehalten. Sie waren einstweilen wohl nur ein Versuch, ob es möglich sein wird, neben den zahlreichen Concerten dieser Art noch ein neues Unternehmen wagen zu können. Beim Streichquartett wirkten die Herren Sainton, L. Ries, L. Jansa, Pollitzer, Doyle, Paque, Collins etc., am Clavier die Damen Goddard, Al. Mangold, Ag. Zimmermann und die Herren Pauer, O. Goldschmidt, Barnett etc. Eine Art Fortsetzung dieser Concerte werden die nächstens beginnenden Morgenconcerte bilden, wozu ausser den Genannten noch H. Blagrove (Violine), Daubert, Lidel (Cello) etc. und am Clavier Halle, Dannreuther etc. hinzukommen; für die Gesangszwischennummern sind die besten Kräfte genannt. Die mitunter etwas bunten Programme der ersten Concerte scheinen es einstweilen mehr auf ein gemischteres Publicum abgesehen zu haben. Die *Monday popular*-Concerte haben hierin bereits in lobenswerther Weise ihre Grenzen enger gezogen.

Die *Sacred harmonic society* brachte zweimal Spohr's »letzte Dinge«, den Lobgesang, Elias, Israel und die Schöpfung. Die Soli sangen die Damen Lemmens-Sherrington, Rudersdorff, L. Pyne; Whytock und Sainton-Dolby; als Ersatz für den längere Zeit unpässlichen Tenor Sims Reeves, der erst an den letzten zwei Abenden mitwirkte, sangen die Herren Cummings und Smith, endlich noch die Bässe L. Thomas, Weiss und Patey.

Die *National choral society* gab die Schöpfung, Judas Maccabäus, den Lobgesang und Rossini's *Stabat mater*. Beide Gesellschaften gebieten über einen fast 700köpfigen Spiel- und Singkörper, doch kann man bei beiden getrost sagen »weniger wäre mehr«.

Das erste Concert der *Philharmonic society* brachte zwei Symphonien, von Haydn und Beethoven (Nr. 4), die Ouvertüren zum »Beherrscher der Geister« von Weber und »*L'Alcade de la Vega*« von Onslow; L. Straus spielte Spohr's neuntes Concert und war auch ausserdem an der Spitze der ersten Violine eine neue höchst willkommene Bereicherung des Orchesters.

Rechnet man zu alle dem noch die *New phil. society*, *Musical soc.*, *Musical Union* (Ella), *Leslie's Choir*, die ihre Concerte für die Saison bereits angekündigt haben, so kann man wohl nicht sagen, dass London über Musikmangel zu klagen hat.

Die englische Oper in Covent-Garden und Her Majesty's Theatre ist zu Ende und was über deren Leistungen zu sagen ist, bietet, mit einer einzigen Ausnahme, wenig Erfreuliches. Ein Gutes hatte sie jedenfalls, indem sie zum so und so vielsten Male eine eindringliche Lehre gab, wie man eine Opernanstalt nicht zu leiten habe. Nach dem Pantomime-Rausche »Cinderella« mit dem bekannten Tänzer Donato, der übrigens der Casse in Covent-Garden wieder auf die Beine half, und während dessen Auftreten die Oper in Duodezausgabe in zwei nichtssagenden Operetten nur so nebenher lief, kam am 21. Febr. Gounod's »*Le médecin malgré lui*«, hier »*The Mock Doctor*« betitelt, zur Aufführung. Die Wahl war eine sehr glückliche, denn ohne diesen wirklich helfenden Doctor wäre die Oper schliesslich spurlos im Sande verlaufen. Der Besuch dieses Wundermannes schlug so gut ein, dass man natürlich allabendlich bis zum 18. März, dem Schlusse der englischen Oper, denselben wiederholen musste.. Diese Oper erfordert ausser der Hauptfigur keine besonderen Kräfte; die Handlung ist ausnahmsweise eine natürliche und frische und bietet dem Componisten Gelegenheit genug, sein Talent in dieser Richtung zu entfalten. Dies hat denn auch Gounod in lobenswerther Weise gethan; die Musik ist gefällig, leicht fliessend, nirgends überladen oder ordinär; sie bietet dem Sänger keine Schwierigkeiten und dem Orchester so viele interessante Beschäftigung, dass dieses gewiss selbst mit Interesse bei der Sache mitwirken muss. Es heisst, dass die englische Operngesellschaft das Aufführungsrecht von Meyerbeer's »Afrikanerin« von den Musikverlagshandlungen Chappell und Boosey, welche die Oper als Eigenthum für England um die Summe von 3000 Pfd. Sterl. an sich gebracht haben, erstanden hat und nun beabsichtigt, die Herbstsaison mit diesem Werke zu beginnen. Mit Mr. Gye, dem Director von Covent-Garden, soll zugleich ein Uebereinkommen getroffen worden sein, welches ihm gestattet, die Oper, gleich nach der ersten Aufführung in Paris, auch hier in der italienischen Saison vorzuführen, aber unter der Bedingung, dass sämmtliche Decorationen, Costüme etc. am Schlusse der Saison an die englische Operngesellschaft übergehen. Die italienische Saison wird am 28. März mit Gounod's »Faust« eröffnet, in dem Mdlle. Berini als Margarethe zum ersten Mal in England auftreten wird.

Die englische Oper unter Harrison in Her Majesty's Theatre hatte ein klägliches Ende; vergebens suchte auch sie nach einem helfenden Doctor; krank an Leib und Seele siechte sie dahin. Dem Princip einer guten »Oper« getreu, hatte sie ihre Hoffnung auf die Weihnachtspantomime gesetzt, doch diese war entweder zu dumm oder zu gescheidt, kurz, das Publicum fand keinen Gefallen daran. Der, jetzt in allen Nöthen helfende Faust wurde dann wieder herbeigerufen und Maillart's »Lara« den ungläubigen Zuhörern als ausserordentliches Product eingeredet. Doch diese blechbeschlagene Oper, ein Conglomerat jeden Stiles, behagte dem Publicum ebenfalls nicht; mit jedem Abend lichteten sich die Bänke mehr, und die Bühne schloss endlich am 25. Febr. unter gänzlicher Theilnahmlosigkeit. Als Nachtrag wurde dann noch zum Benefice für L. Pyne, die einzige gute Sängerin dieser Jammergesellschaft, Balfe's »Satanella« gegeben und endlich zum Benefiz des Directors selbst die Oper »Maritana«. Der ersten Oper war eine Art Concert angehängt; so wie der letzteren einige Scenen aus Sheridan's »Lästerschule«, in der Phelps vom Drury-Lane-Theater und der Director Harrison mitwirkten, und damit schloss die Oper.

Am 22. April wird daselbst unter Mapleson die italienische Saison eröffnet und die Zeit bis dahin benutzt, um einige Veränderungen im Theater selber vorzunehmen, darunter auch die Entfernung der Logen, so weit diese in die Bühne selbst reichen, so dass diese gewissermaassen dadurch vorgerückt wird; es wird interessant sein zu hören, ob diese Veränderung nicht etwa in akustischer Hinsicht nachtheilig wirkt. Sobald auch Mapleson sein Programm veröffentlicht haben wird, soll diesen Zeilen sogleich eine Uebersicht der an beiden italienischen Bühnen engagirten Mitglieder und der zu gebenden Opern folgen. Mozart's »Zauberflöte«, bereits in Covent-Garden angekündigt, soll nun auch in Her Majesty's Theatre zur Aufführung kommen, an ersterer Bühne mit Carl. und Ad. Patti, Wachtel und Schmid.

Die Crystallpalast-Concerte bilden nach wie vor die Krone aller Instrumentalleistungen in England. Die Aufführungen einzelner Symphonien und Ouvertüren können sich dreist mit jeder Leistung der Art in Deutschland messen; so brachten

Digitized by Google

noch Ende vorigen Jahres die zwei letzten Concerte, in denen nebenbei Mad. Grisi die Reste ihrer Stimme belästigte, die Symphonie in A-dur von Mendelssohn und die Manfred-Ouvertüre von Schumann in einer wahrhaft tadellosen Wiedergabe. Besonders letztere, mit der sich so viele Dirigenten vergebens abmühen, gelang durch rechte Vertheilung von Licht und Schatten und gemässigteres Tempo in überraschender Weise. In diesem Jahre begannen die Winterconcerte am 4. Februar und brachten seitdem eine Fülle des Guten, von dem wenigstens die Hauptnummern erwähnt seien, und zwar Ouvertüren: Melusine, Euryanthe, Anacreon, Zauberflöte, eine nicht veröffentlichte Ouvertüre von Mendelssohn (C-dur), im Besitz der philharmonischen Gesellschaft; ferner Symphonien: Beethoven (Nr. 4 und 6), Mozart (D-dur, die sogenannte Haffner'sche), Haydn, Schumann (Nr. 4) und Abert (Columbus); letztere hätte ohne den, dem sonst ganz tüchtigen Werke aufgedrängten Titel, der zu ungewöhnlichen Erwartungen auffordert, sicher mehr angesprochen; Clavierconcerte: Sterndale Bennett (F-moll) und Hiller (Fis-moll — von Franklin Taylor in verdienstvoller Weise vorgetragen); Violinconcert von David (Mr. Sainton) und *Rondo Papageno* von Ernst (L. Straus); endlich noch Tripelconcert von Beethoven (Op. 56). An Gesangsnummern: Hymne an die heilige Cäcilie von Spohr, der erste Act von Euryanthe und die vollständige Walpurgisnacht von Mendelssohn. Durch alle diese Productionen wehte ein frischer Geist, der, vom Dirigenten Manns ausgehend, sich sämmtlichen Ausübenden mittheilte, die Alle für Einen einzustehen schienen.

Ende Juni wird im Crystallpalast das seit 1859 alle drei Jahre wiederkehrende Händelfest abgehalten, wozu diesmal an den Tagen des 26., 28. und 30. Juni der Messias, Israel in Egypten und eine »*Selection*« (gemischte Chor- und Solonummern) bestimmt sind. Schon jetzt werden dazu die Vorbereitungen im grossartigsten Maassstabe gemacht. Die Zahl der Mitwirkenden wird, wie früher, gegen 4000 Personen betragen, wozu fast alle grösseren Städte Englands ihr Contingent stellen. Ueberhaupt spielen die Zahlen bei dieser Gelegenheit eine grosse Rolle; so wurden die ersten zwei Händelfeste in den Jahren 1859 und 62 von 194,000 Personen besucht, die eine Einnahme von 83,465 Pfd. St. erzielten.

Berichte.

Wien. ✕ Die Concertsaison ist diesmal mit der (ersten) Aufführung der Bach'schen »Matthäuspassion« seitens des Musikvereins in würdiger, grossartiger Weise geschlossen worden. Das »ausserordentliche Concert« fand am Chardienstag Abends im grossen Redoutensaal statt, der die massenhaft herbeigeströmten Zuhörer kaum zu fassen vermochte. Den Evangelisten sang als Gast Dr. Gunz aus Hannover, dessen gediegene Leistung sich allgemeiner Anerkennung und lebhaften Beifalls erfreute. Auch die übrigen Soli waren, insbesondere durch Frau Wilt und Hrn. Panzer, gut besetzt; den Preis aber trugen die herrlichen, vom »Singverein« ganz vorzüglich ausgeführten Chöre davon. Director Herbeck leitete die Aufführung mit gewohnter Umsicht derart, dass auch nicht die kleinste Störung unterlief.*) Das hiesige Publicum hat sich in die Matthäus- und Johannis-Passion bereits so hineingelebt und giebt sich den weihevollen Klängen mit solcher Andacht hin, dass den beiden grossen Schöpfungen S. Bach's nunmehr eine hervorragende Stelle in dem Programm der Musikvereinsconcerte für alle Zeiten gesichert sein dürfte.

Die Gesellschaft »Haydn« gab an den ersten zwei Tagen der Charwoche im Burgtheater ein sogenanntes »gemischtes« Concert, dessen erste Abtheilung Mendelssohn's Symphonie-Cantate, die zweite das Dmoll-Concert von Mozart (der Clavierpart von Herrn Dachs gespielt), zwei Gesangsstücke von Chopin und die Arie der Susanne (in F) aus »*Nozze di Figaro*«, von Frl. Artôt gesungen, ein Flöten-Duo über ungarische Motive, von den Gebrüdern Doppler vorgetragen, und ein Schubert'scher Marsch (aus Op. 40), nach dem Liszt'schen Arrangement, bildeten. Als Dirigent der im Ganzen gelungenen Aufführung fungirte Capellmeister Esser.

Nach langem Schweigen hat die schon halb verschollene »Singacademie« ein tönendes Zeichen ihrer noch fortdauernden Existenz von sich gegeben. Der neue Chormeister Rudolf Weinwurm (seit Stegmaier's Heimgang der dritte Dirigent), ein um die Heranbildung des »academischen Gesangvereins« wohlverdienter junger strebsamer Mann, sammelte das Häuflein der Treugebliebenen zu einer Production gemischter Chöre (theils a capella, theils mit Orchesterbegleitung), welche am Palmsonntag im Musikvereinssaal vor sich ging. Das Magnificat von Durante, Leisring's Ostergesang, »Gebet« von Mendelssohn und zwei Madrigale des Engländers Dowland zierten das Programm der ersten Abtheilung. Auf diese folgte das »Requiem« von R. Schumann. Dieses letztere Werk zählt zwar nicht zu den Schöpfungen Schumann's, die durch Originalität der Erfindung, oder den Reichthum äusserer Mittel blenden; die klare Gestaltung der einzelnen Theile aber, die weihevolle und einheitliche Stimmung, welche das Ganze durchzieht, verfehlten nicht eines wohlthuenden Eindruckes auf die Zuhörer, die der schönen Composition mit Interesse folgten. Die Ausführung des Requiems seitens der »Academie« liess übrigens zu wünschen übrig, wie denn überhaupt das ganze Concert den Charakter des Unfertigen an sich trug. Die nächste Zeit wird lehren, ob eine Wiederbelebung des einst blühenden, dann aber rasch dahingeschwundenen Institutes sich überhaupt als möglich darstelle.

Sehr anregend wirkte die erste diesjährige Production der Zöglinge des Conservatoriums, in welcher Hellmesberger's Violinschule weitaus den ersten Platz behauptete, während die Leistungen zweier Sängerinnen aus der Schule Passy-Cornet und Marschner-Bach sich als nicht bedeutend, zum Theil sogar, was Stimmbildung anbelangt, als bedenklich erwiesen. Die Symphonie von Volkmann in D-moll, ein ganz tüchtiges Stück Arbeit, kam hier zur ersten Aufführung, und soll nun in einem der philharmonischen Concerte des nächsten Jahres ihren — ohne Zweifel ehrenvollen — Platz finden.

*) Ueber die Einrichtung u. A. demnächst Näheres. D. Red.

Minden. *E. P.* Minden an der Weser, eine alte Stadt und Festung, »ein gut Wehr und Waffen-Stätt«, wie es in der Chronik heisst, hatte in musikalischer Hinsicht ein volles Recht mit der schönen schottischen Königin zu sagen: »Ich bin besser als mein Ruf«. Es war und blieb nämlich ein »todter Punkt« für alle Musikzeitungen und Künstler, und benahm sich wie eine Frau wie sie sein soll, gab keine Veranlassung von sich reden zu machen, weder im Guten noch im Bösen. Und doch waren Musiksinn und Freude an Sang und Klang allezeit da, nur die rechte frische Anregung und das warme Verständniss, wie sie einzig und allein das häufige Hören guter Musik zu bringen vermag, vermisste man früher. Die seltenen Concerte wurden spärlich besucht, die einheimischen Kräfte nicht recht zusammengehalten, und für die fremden Künstler blieb unsere Stadt einfach die »Station Minden«, kein Reiseziel.

Das Alles hat sich nun in den letzten drei Jahren bedeutend geändert. Das musikalische Leben unserer Wintersaison steigerte sich in auffallender Weise, der Gesangverein ist in neuer Frische erblüht, die Musiker spielten mit Feuereifer, und die bedeutendsten Künstlernamen der Nachbarstadt Hannover

Digitized by Google

schmückten unsere Concertzettel.*) Diesen überraschenden Aufschwung verdanken wir der unermüdlichen Thätigkeit eines warmherzigen Musikers, Gerrit Zillinger, der seit 1862 als Director des hiesigen Gesangvereins in unserer Mitte lebte und uns leider jetzt verliess, um einem Rufe als Organist an der Dresdner reformirten Kirche zu folgen. Als Dirigent wie als Lehrer, im Clavier-, Violinspiel und Gesang erwarb er sich die allgemeine dankbarste Anerkennung. Er war es, der die vorhandenen Kräfte energisch zusammen zu fassen und durch neue zu ergänzen wusste und allen Hindernissen eine, aus der ächten Begeisterung für seine Kunst und völligen Hingabe an seinen Beruf hervorgegangene Willenskraft entgegensetzte, die nach und nach Alles siegreich überwand. Es war keine leichte Aufgabe hier zu lösen; das Feld, das er zu bearbeiten vorfand, hatte längere Zeit brach gelegen, aber Keiner konnte sich redlicher und eifriger mühen im Dienste der heiligen Cäcilie als eben er. Der wohlverdiente Lohn: das Bewusstsein, viel Gutes gewirkt und angebahnt zu haben, kann nicht ausgeblieben sein.

Wir haben im Laufe seiner dreijährigen Wirksamkeit nur gute Musik getrieben und gehört. Gerrit Zillinger ist ein warmer Anhänger der sogenannten classischen Richtung, zugleich aber ein aufmerksamer Beobachter und Bewunderer jeder neuen wahrhaft schönen musikalischen Erscheinung auf dem Gebiete der Composition. — Wir hörten von grösseren Werken unter seiner Leitung, ausser den Quartetten und Trios von Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn und Schumann, die Symphonien Beethoven's, seine Ouvertüren, Mozart's Requiem und *Te Deum* (ersteres am 25. März 1865 zu einem wohlthätigen Zweck mit starkem Chor und Orchester in der Kirche aufgeführt. Solisten waren: Sopran: Frau Elise Polko, Alt: Frau Amalie Joachim, Bass: Dr. Bletzacher, Tenor: Pirk aus Hannover), Händel's »Judas Maccabäus«, zur Hälfte einstudirt, Lotti's »Crucifixus«, Haydn's »Jahreszeiten«, »Schöpfung«, Cherubini's Ouvertüren, Chor: *Blanche de Provence*, Weber's Ouvertüren und Preciosa, Spohr's »Letzte Dinge«, Mendelssohn's Ouvertüren, Walpurgisnacht, 95. Psalm, Schumann's Adventlied, Rose Pilgerfahrt, Zigeunerleben. Ausserdem spielte Zillinger in verschiedenen Orgelconcerten Fugen von Bach, Sonaten von Mendelssohn und eigene Compositionen.**)

Gerrit Zillinger ist ein Dirigent, der ganz in den Schöpfungen der geliebten und bewunderten Meister aufging, vor Erregung bleich wurde und vor Freude strahlte, wenn er sie mit Hülfe eines zwar willigen und braven aber doch aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Militär- und Civil-Orchesters zu Gehör brachte. Seine Lebhaftigkeit liess in ihm den Holländer nicht vermuthen. Geboren in Doesborgh in Holland 1834, wo sein Vater (Schüler M. Fischer's in Erfurt) als Musikdirector und Organist lebte, lernte Gerrit Zillinger schon in seinem 7. Jahre Violine, Orgel, Clavier und Composition. Als 11jähriger Knabe spielte er öffentlich ein Rode'sches Violinconcert, und zwei Jahre später vertrat er schon zuweilen seinen Vater als Organist. Im 16. Jahre schickte man ihn nach Amsterdam, wo er unter van Bree und van Eyken studirte, um dann nach Leipzig zu gehen und als Schüler des Conservatoriums dort zwei Jahre zu bleiben. Von Leipzig wurde er als erster Geiger der Casseler Hofcapelle unter Spohr's Leitung berufen. Der hochberühmte Meister schenkte dem jungen Musiker sein besonderes Wohlwollen, und Zillinger blieb bei ihm bis Spohr abdankte. Mit dessen wärmsten Empfehlungen versehen, wandte er sich nun nach Hannover, um das Glück zu geniessen mit Joseph Joachim in näheren Verkehr zu treten. Auf dessen Rath versuchte Zillinger sich ein Jahr lang in der Dirigenten-Praxis zu Naumburg, studirte hierauf noch einen Sommer lang bei Johann Schneider in Dresden, ging dann als Chordirector an das Stadttheater nach Bremen, später als Theater-Capellmeister nach Halle, um endlich, da das Theaterleben seinem ganzen Wesen und Charakter durchaus nicht zusagte, in Minden zu landen. — Dies die musikalische Laufbahn eines Mannes, den wir mit innigem Bedauern aus unserer Mitte scheiden sehen. Wir hoffen, dass sich noch weitere Kreise an seinem reichen Talent und seiner Thätigkeit erfreuen. Unsere wärmsten Wünsche begleiten den Scheidenden.

*) Selbst Herr Ullmann verschmähte es nicht, mit seiner Virtuosen-Gesellschaft hier einen freiwilligen Halt zu machen.

**) Als Op. 1 erschien von ihm im vorigen Jahre eine Orgelsonate bei Körner in Erfurt.

Nachrichten.

Aus Paris wird uns gemeldet: Zu Ende der diesjährigen Concertsaison war dem Publicum des Conservatoire noch ein seltener Hochgenuss vorbehalten durch das Auftreten Joachim's, des Fürsten der deutschen Violinspieler, den man in Paris noch nie gehört, wenigstens seit der Zeit, wo er eines so bedeutenden Rufes geniesst. Musiker und Freunde der Musik sahen daher begreiflicher Weise mit grosser Spannung den Leistungen des Künstlers entgegen, nicht minder aber auch der Aufnahme, welche demselben von Seiten des Publicums zu Theil werden würde. Dass das letztere von Vorurtheilen nicht ganz frei sein würde, stand zu erwarten. Es lässt sich auch wohl annehmen, dass Joachim sich dessen recht gut bewusst war, wir möchten daher seine Wahl des Beethoven'schen Violinconcerts von vornherein als eine glückliche und für ihn vortheilhafte nennen, da gerade dieses Werk ihm volle Gelegenheit giebt, alle die hohen Vorzüge seines Spieles in der unzweideutigsten Weise zur Geltung zu bringen. Dem Concert Joachim's gingen die Adur-Symphonie Beethoven's und ein Haydn'scher Chor *(Benedictus)* voraus, in vollendetster Weise wiedergegeben, wie man das im Conservatoire gewohnt ist, und mit Spannung erwarteten nun Alle den Moment, in welchem der gefeierte Künstler vor das Publicum treten werde. Er war in sichtlich aufgeregter Stimmung, was man namentlich an den ersten Tönen bemerkte. Alle technischen Schwierigkeiten überwand der Künstler ohne die geringste Mühe; besonders aber entzückte er durch die Kraft und Schönheit seines Tones, durch den meisterlichen in allen Schattirungen sich hervorthuenden Vortrag und durch den hohen Adel der Auffassung des Beethoven'schen Werkes; es wollte uns fast bedünken, als hätten wir ihn noch nie so bewundernswürdig spielen hören. Dass lautes Bravo und Beifallklatschen den Spieler hin und wieder mitten während der Musik belohnte, wollen wir nicht hoch in Anrechnung bringen; denn diese Unsitte, mit lärmendem Beifall die Musik willkührlich zu unterbrechen, ist in Paris Sitte geworden; um so höher aber müssen wir es anschlagen, dass seitens des grösseren Theiles des Publicums diesmal förmlich gegen die erwähnte Unsitte protestirt wurde und man aus Furcht, auch nur einen Ton zu verlieren, die vorlauten Beifallspender energisch zur Ruhe rief. Um so ungetheilter war die Anerkennung nach Beendigung des ersten Satzes, und als Joachim auch den zweiten und dritten mit derselben Meisterhaftigkeit gespielt, brach ein wahrer Sturm los, der nicht enden wollte. So war also dieses erste Auftreten Joachim's im Conservatoire zu Paris ein wahrer, vollständiger Triumph nicht allein durch die wunderprächtige Leistung des Künstlers selbst, sondern auch in Folge der Anerkennung und Verehrung, die man trotz aller Vorurtheile diesem hervorragenden Künstler der Jetztzeit zollte.

Seb. Bach's Matthäuspassion wurde am Charfreitag in Stuttgart durch den »Verein für classische Kirchenmusik« wiederholt zur Aufführung gebracht. Von den Arien waren, laut Textbuch, beibehalten: »Buss' und Reu'«, »Blute nur«, »Ich will dir mein Herze schenken«, »Ich will bei meinem Jesu wachen«, »Erbarme dich«, — also 5 gegen 8, ein Verhältniss, das den zweiten Theil jedoch immer noch hart trifft.

Das 3. Concert des »Cäcilienvereins« in Zweibrücken am 24. März unter Direction des Herrn R. Neher brachte die Militärsymphonie von Haydn; A moll-Concert von Goltermann und Adagio aus dem Mozart'schen Quintett für Cello; Gesang der Nonnen auf Trinita de Monti und einen Manuscript-Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester von V. Lachner, der bei dem Lachner-Trias-Concert in Mannheim mit grossem Erfolg bereits aufgeführt wurde. Besonders gerühmt wird in dieser Composition der äusserst sangbare und wirksame Chorsatz und ächt künstlerische Hauch, der das Werk durchweht. Die Cello-Soli executirte Herr Kündinger vom Mannheimer Hoftheater mit schönem Ton und solider Technik.

W. Bargiel's Medea-Ouvertüre, die kürzlich im *Concert populaire* in Paris aufgeführt wurde, soll sogar Herrn Hector Berlioz

Digitized by Google

ausnehmend gefallen haben. — Frau Schumann wird daselbst erwartet; man sagt, die Künstlerin wolle sich bleibend etabliren.

Das letzte Gürzenich-Concert in Cöln brachte S. Bach's Johannispassion.

Die Matthäuspassion kam in der diesjährigen Charwoche zur Aufführung in: Barmen, Berlin, Bremen, Breslau, Frankfurt a. M., Leipzig, Magdeburg, Stuttgart, Wien.

In Oldenburg ist eine neue grössere dramatisch-lyrische Composition von A. Dietrich, und zwar eine Ballade: »Die Braut vom Liebenstein«, Text von C. v. Noorden, mit ungetheiltem Beifall zur Aufführung gekommen. Nächstens Näheres darüber.

Man schreibt uns aus Freiberg: Am 11. April hatten wir Gelegenheit, Haydn's reizendes Oratorium »die Jahreszeiten« im hiesigen Stadttheater unter Leitung des Musikdirector Eckhardt zu hören. Die Chöre, ausgeführt von der Singacademie und dem Gymnasialchor, waren mit grossem Fleiss und sichtlicher Begeisterung für das Werk einstudirt und lösten ihre schwierige Aufgabe in trefflicher Weise. Die Soli waren durch Fräul. Melitta Alvsleben, Hofopernsängerin aus Dresden, Herrn Rob. Wiedemann aus Leipzig und Herrn Fritz Weiss, Hofopernsänger aus Dresden — wie zu erwarten — ausgezeichnet vertreten. Das verstärkte Stadtorchester trug wesentlich durch sein präcises und discretes Spiel zum Gelingen des Ganzen bei.

Helmholtz' »Lehre von den Tonempfindungen« ist in zweiter Auflage erschienen.

Die »Bayerische Zeitung« bringt aus München die Nachricht, dass der König eine Commission zu geeigneten Vorschlägen der Neugestaltung des dortigen k. Conservatoriums ernannt hat. Als Mitglieder derselben werden Persönlichkeiten genannt, deren Grundansichten wohl zu weit auseinandergehen dürften, als dass aus dieser Commission ein einheitliches Resultat erwachsen könnte: geistl. Rath Nissel (augenblicklich Director des Conservatoriums), Lachner, Wagner, v. Bülow, Riehl, J. Maier, Pfarrer Leydel, Rheinberger und Herzog (aus Erlangen). Den Vorsitz soll Herr v. Perfall, der k. Intendant des Hoftheaters, führen, und als Grundlage soll der Bericht Wagner's über eine in München zu errichtende »Deutsche Musikschule« dienen.

An die Stelle des nach Aachen abgehenden Hrn. Breunung in Cöln ist Herr Gernsheim berufen worden. Dadurch wird nun wieder die gar nicht undankbare Stelle eines Musikdirectors in Saarbrücken erledigt.

Der Director des Conservatoriums in Prag, Herr Kittl, ist entlassen worden.

Zum nächsten Stipendiaten der Frankfurter »Mozartstiftung« ist Herr Leonhard Wolff aus Crefeld ernannt worden.

Demnächst erscheint ein höchst interessantes Buch: »Das Leben und die Werke J. S. Bach's« von C. H. Bitter, kgl. preuss. Regierungsrath.

Leipzig. Fräul. Auguste Götze, Tochter und Schülerin des am hiesigen Conservatorium wirkenden Professor Götze, wurde von S. k. H. dem Grossherzog von Weimar zur Kammersängerin ernannt.

Briefkasten der Redaction.

H. B. in *F.* Mit den Reflexionen nicht einverstanden.

ANZEIGER.

[63] In meinem Verlage erschien so eben:

Johannes Brahms

Op. 15. **Concert** für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. **Arrangement zu 4 Händen.** 3 Thlr.
- 32. **Lieder und Gesänge** von Aug. v. Platen und G. F. Daumer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 Hefte à 22½ Ngr.
- 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte à 1 Thlr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

[64] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Violin-Concerte
neuerer Meister
zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig
genau bezeichnet und mit Weglassung der Orchesterbegleitung herausgegeben von
Ferdinand David.

Nr. 1. **Beethoven,** Concert in D dur. Op. 61	4 Thlr.	—	Ngr.
- 2. **Mendelssohn,** Concert in E moll. Op. 64	—	25	-
- 3. **Ernst,** Concert in Fis moll. Op. 23	—	15	-
- 4. **Lipinski,** Concerto militaire in D dur. Op. 21	1	—	-

[65] Im Verlage von **Gustav Heckenast** in Pesth erschien soeben:

Robert Volkmann:

Op. 47. **Offertorium für Sopran-Solo, Chor und Orchester.** Partitur 20 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Stimmen à 2 Sgr.

Op. 48. **Drei Lieder für Männerchor.** Morgengesang. Waldlied. Bartholomäustag. Partitur 10 Sgr. Stimmen complet 20 Sgr. Einzelne Stimmen à 5 Sgr.

[66] Im Verlage von
Th. J. Roothaan & Comp. in Amsterdam
(Fr. Hofmeister in Leipzig)
ist erschienen:

G. A. Heinze, Op. 42. Die Auferstehung, Oratorium.

Clavierauszug	fl. 12.	—
Chorstimmen	- 5.	—
Orchester-Partitur	- 40.	—
Orchester-Stimmen	- 36.	—
Nr. 1. **Aria** für Bariton	- 1.	20
- 2. **Duett** für Sopran und Tenor	- 1.	50
- 3. **Aria** für Sopran	- 1.	20
- 4. **Arioso** für Alt	- —.	60

[67] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

CONCERTE
für
das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters
von
W. A. MOZART.
Neue Ausgabe
revidirt von
Carl Reinecke.

Nr. 1. C dur mit Orchester	4 Thlr.	—	Ngr.
Dasselbe für Pianoforte allein	1	10	-
Nr. 6. Es dur mit Orchester	4	—	-
Dasselbe für Pianoforte allein	1	10	-
Nr. 8. D moll mit Orchester	3	—	-
Dasselbe für Pianoforte allein	1	10	-
Nr. 20. D dur mit Orchester	4	—	-
Dasselbe für Pianoforte allein	1	20	-

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. Mai 1865. **Nr. 18.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ueber Geschichte der Musik. — Recensionen (Geistliche Musik) [Fortsetzung]. — Bericht aus Bremen. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Ueber Geschichte der Musik.

P. M. In meiner Recension des I. Bandes der Geschichte der Musik von Ambros (Deutsche Musikztg. 1862 S. 233) habe ich die Behauptung aufgestellt, eine Geschichte der Kunst ohne Kunstwerke zu schreiben, sei eine Unmöglichkeit. Seit jener Zeit ist die Richtigkeit dieser Behauptung mehrfach in Abrede gestellt, allerdings meines Wissens nirgends widerlegt worden. Der geehrte Herr Recensent meiner Abhandlung *de Aristoxeni Parentini elementis harmonicis* (Bonn 1863), an deren Schluss ich auf Grund jener Ansicht die Möglichkeit eine Geschichte der griechischen Musik zu schreiben verneint hatte, hielt mir gerade meine eigene Abhandlung als Gegenbeweis entgegen, welche selbst schon ein Beitrag zu einer künftigen Geschichte der griechischen Musik sei (Allgem. Musikal. Ztg. II. Folge 1863 S. 664). Diese Entgegnung wird im Folgenden von selbst ihre Erledigung finden, ohne dass ich speciell darauf eingehe. Neuerdings aber — und dies veranlasst mich mit wenigen Worten auf die Frage zurückzukommen — ist jener von mir ausgesprochenen Ansicht ein Mann durch Wort und, nach seiner Meinung, auch durch die That entgegengetreten, mit welchem eine Verständigung zu versuchen ich für meine Pflicht halte. Es ist dies Herr Prof. Dr. Rudolph Westphal, welcher zuerst in der Vorrede zu seiner vor Kurzem erschienenen Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik (I. Abtheilung. Breslau, Leuckart 1865) S. VI sagt: »Mein Büchlein aber, wie soll ich es rechtfertigen vor der Meinung derer, die da glauben, dass eine Geschichte der antiken Musik überhaupt nicht geschrieben werden könne? Vielleicht dadurch, dass ich sie auffordere, das Buch selber zu lesen . . . es steht kein Satz darin, der nicht wirklich musikalischen Inhalt hätte, und ich muss auch dies hinzusetzen, dass es nicht eine Darstellung der Musik, sondern wie es der Titel verheisst, eine Geschichte der Musik ist, im strengsten Sinne dessen, was man Geschichte nennt« — und weiter in der Einleitung S. 4: »Freilich haben sich Stimmen geltend gemacht, die auch die Darstellung der griechischen Musik aus der Musikgeschichte ausgeschlossen wissen wollen, weil wir auch von der Musik der Griechen und Römer eine deutliche Vorstellung uns nicht zu machen im Stande seien. Wir geben gerne zu, dass die Musik diejenige unter den griechischen Künsten ist, von welcher uns die allerwenigsten und unbedeutendsten Trümmer geblieben sind. Aber auch die poetischen Denkmäler, die der Plastik, Architectur, Malerei liegen fast durchgängig nur in trümmerhafter Form vor uns, und es ist eben die Aufgabe der Wissenschaft, aus diesen Ruinen durch umsichtige und unparteiische Combination den alten Gesammtbau zu reconstruiren. Und so dürfen wir immerhin den Versuch wagen, aus dem, was uns von alter griechischer Musik überkommen ist, die Eigenthümlichkeit griechischer Musik im Gegensatz zu der modernen zu erkennen«.

Ich glaube bestimmt, dass die ganze Differenz der beiderseitigen Meinungen nur auf einem Missverständniss beruht, denn mir scheint die Sache selbst so sonnenklar, dass ich eine wirkliche Meinungsverschiedenheit kaum für möglich halte.

Lassen wir zunächst den speciellen Fall ausser Acht und halten wir uns nur an die allgemeinen Begriffe, so verstehen wir unter »Kunst« die productive Kraft, insofern sich dieselbe in Werken manifestirt, welchen wir das Prädicat »schön« im höchsten und vollsten Sinne des Wortes beizulegen uns genöthigt sehen. Jene Kraft kann nun allerdings vorhanden sein, ohne sich in Werken kund zu thun, dann aber ist sie für uns absolut verhüllt, sie hat für uns kaum eine Existenz, wir bezeichnen sie alsdann auch nie mit dem Namen »Kunst«, sondern nennen sie Anlage, Talent, Genie u. s. f. Die allererste Bedingung demnach, unter welcher jene productive Kraft für uns überhaupt ein Dasein gewinnt, unter welcher wir sie also auch nur bestimmen, irgend Etwas von ihr aussagen können, ist die, dass von ihr hervorgebrachte schöne Werke in Wirklichkeit vor uns stehen. Wie sich die Kraft durch kein anderes Mittel äussern kann, als durch diese Werke, so haben wir auch kein anderes Mittel für ihre Erkennung als eben diese Werke. In dieser Allgemeinheit aber tritt jene Kraft nirgends auf, sondern wo sie sich jemals gezeigt hat oder noch zeigt, ist sie in vielfacher Weise bedingt. In erster Linie zeigt sich als eine solche Bedingung die allgemeine Entwicklung der gesammten Menschheit zu einer Zeit, dann die Eigenthümlichkeit eines bestimmten Volkes, ferner die Persönlichkeit des einzelnen Individuums dieses Volkes mit allen den unzähligen Einflüssen, denen es ununterbrochen ausgesetzt ist. Will ich nun erfahren, wie die Kraft, das Können eines bestimmten Volkes zu irgend einer bestimmten Zeit beschaffen war, so habe ich dazu vor Allem nöthig, die Werke, welche sie hervorgebracht hat, zu betrachten. Schon hierzu genügt nicht ein einzelnes Werk, ja ein einzelnes Werk ist kaum im Stande, mich zur vollen Erkenntniss des kleinen Bruchtheils von Kraft,

Digitized by Google

welcher in dem einzelnen Individuum vorhanden war, zu führen, wie viel weniger zu derjenigen der Gesammtkraft des ganzen Volkes? Doch nicht allein wegen der Quantität, sondern auch wegen der Qualität der im einzelnen Individuum vorhandenen Kraft genügt mir nur eine Reihe von Kunstwerken. Das Individuum ist eben durch eine Zahl sogenannter Zufälligkeiten beschränkt. Ganz aufzuheben sind diese Schranken niemals, aber sie können und müssen, um zum Ziele zu gelangen, weit ausgedehnt werden durch Zufälligkeiten anderer oder entgegengesetzter Art, von welchen ein anderes, ein drittes, viertes u. s. w. Individuum beschränkt ist. Um also die Kunst eines Volkes zu einer Zeit kennen zu lernen, bedarf ich absolut einer grösseren Zahl von Kunstwerken verschiedener Meister, und je grösser dieselbe sein wird, um so genauer und umfangreicher wird meine Kenntniss werden können. Bis zu der höchsten Stufe aber werde ich auch so noch nicht gelangen, wenn ich nicht die Erwägung zweier Dinge mithinzunehme, einmal nämlich gerade jene Zufälligkeiten, denen die einzelnen Individuen ausgesetzt gewesen sind, und zweitens die allgemeine Beschaffenheit und den augenblicklichen Zustand des Materials, aus welchem die Werke geschaffen sind; Beides muss ich kennen, um nicht Etwas als eine innere Eigenthümlichkeit des Volksgeistes aufzufassen, was durchaus ausser ihm liegt — wenn gleich auch hier eine Wechselbeziehung, namentlich nach der gewöhnlichen Auffassung, zwischen den Zufälligkeiten des Individuums und dem besonderen und allgemeinen Geiste, nicht geleugnet werden soll.

Es braucht nach dem Gesagten nun kaum noch hinzugefügt zu werden, um wie viel grösser die Zahl der Werke sein muss, deren Betrachtung möglich ist, wenn ich zu einer Anschauung der gesammten Entwicklung der Kunst eines Volkes von ihren ersten Anfängen bis zur Blüthe und zum Untergange gelangen will. Auch hier wird das Verständniss der Sache wachsen, wenn ich, wie beim einzelnen Individuum, hier im Grossen die Schicksale und die übrigen Seiten des Wesens jenes Volkes in Betracht ziehe, allein das unterliegt doch keinem Zweifel, dass dies nur secundäre Hilfsmittel sind, während die Grundlage der Erkenntniss immer und ewig die Werke selbst bleiben. Dass diese secundären Hilfsmittel nun ohne jene Grundlage unmöglich eine Erkenntniss der Kunst eines Volkes vermitteln können, liegt zwar auf der Hand, doch will ich ihre Unzulänglichkeit noch etwas näher darthun. Erstlich bedarf es da keiner Erwähnung, dass die Kenntniss des blossen Materials am unzureichendsten ist, weil seine Art von einer solchen Allgemeinheit zu sein pflegt, dass aus ihm die Bestimmtheit der Kunst irgend eines Volkes nimmermehr erkannt werden kann. Etwas näher der Sache steht schon die Theorie, allein auch diese kann keineswegs die Grundlage der Kenntniss abgeben und etwa die Kunstwerke entbehrlich machen. Denn man wird mir zugestehen, dass, wenn man die in verschiedenen Richtungen hervortretenden, an allen Kunstwerken einer bestimmten Gattung gleichmässig wiederkehrenden Eigenthümlichkeiten sich abstrahirt und dieselben unter einander in einen organischen Zusammenhang setzt, wie sie im einzelnen Kunstwerke mehr oder weniger vollständig vertreten in organischem Zusammenhang stehen, man mit einem solchen Systeme das Wesen der Kunst zu begreifen noch lange nicht im Stande ist. Mir fehlt dann doch immer sowohl die künstlerische Idee, als die nur mit den Sinnen wahrzunehmende schöne Form und die inneren Bedingungen, unter welchen beide in jedem einzelnen Falle jene unzertrennliche Einheit eingegangen sind. Jene abstrahirten Eigenthümlichkeiten, deren Summe wir Theorie nennen, lassen eben qualitativ und quantitativ noch eine unendliche Menge von Möglichkeiten zu, so dass ich eine bestimmte Vorstellung von dem Wesen der Kunst mir daraus nicht zu bilden vermag. Das wahre Verhältniss ist hier vielmehr dies, dass nach einer gehörigen Menge wirklich angeschauter Kunstwerke eines Volkes, auch wenn kein einziges theoretisches Werk überliefert ist, sehr gut eine Geschichte der betreffenden Kunst geschrieben werden kann. Denn hat der Geschichtschreiber die Kunstwerke vor sich, so wird er, vorausgesetzt, dass sein Sinn für die betreffende Kunst die gehörige Empfänglichkeit und Feinheit besitzt, die Eigenthümlichkeiten bald alle von selbst entdecken; was er aus einem theoretischen Werke lernen kann, sind höchstens — die conventionell ihnen beigelegten Namen. Ich bin, um ein Beispiel anzuführen, überzeugt und glaube, ohne Widerspruch zu erfahren, behaupten zu können, dass ein Geschichtschreiber der Musik sehr wohl die Entwicklung der Musik seit Beethoven verstehen und darstellen kann, wenn er auch nicht weiss, dass in der Theorie dies ein Vorhalt, jenes ein verminderter Septimenaccord, dies eine grosse None u. s. f. genannt wird, und welche theoretischen Anschauungen diesen Namen zu Grunde liegen; er wird die Dinge vielleicht anders bezeichnen, und es wird uns vielleicht etwas schwer fallen, ihn zu verstehen, weil wir in der Convention stecken, aber eine Darstellung der Entwicklung, d. h. eine Geschichte dieser Musik wird er zu geben sehr wohl im Stande sein.

Von der andern Seite wird es ebenso einleuchten, dass die Kenntniss der Persönlichkeit und Lebensschicksale des Künstlers den Mangel der Kunstwerke nie ersetzen kann. Die äusseren Lebensschicksale eines Mannes möchte ich fast für noch unwesentlicher halten, als die Theorie; selbst wenn seine Kunstwerke existiren, so möchte ich lieber umgekehrt sagen: die Kunstwerke erläutern die Schicksale des Künstlers. Denn ich bin allerdings der Meinung, dass der äussere Lebensgang eines Menschen weit mehr eine Folge seiner inneren, geistigen und sittlichen Eigenartigkeit ist, als umgekehrt, so wenig ich Willens bin, einen Einfluss auch jener auf diese in Abrede zu stellen. Wird mir dies zugegeben — was freilich eine grosse Richtung nicht thun wird —, so verstehe ich die Schicksale eines Menschen gar nicht oder höchst unvollkommen, wenn ich nicht durch irgend ein Mittel in sein Inneres dringen kann. Auf den Künstler nun angewandt, scheinen mir seine Kunstwerke das beste, wo nicht das einzige untrügliche Mittel zu sein, seine Individualität zu erfassen und dadurch sein äusseres Leben zu verstehen, und so komme ich auf jenen Satz, der freilich etwas paradox klingen mag, dass die Kunstwerke viel mehr die Schicksale des Künstlers erläutern als umgekehrt, also auch die Geschichte der Kunst nothwendiger ist für ein volles Verständniss der Künstlergeschichte, als diese für die genaue Kenntniss jener. In dem Ausdruck selbst liegt aber schon, was sich von selbst versteht, dass in einem einzelnen Falle, in Detailfragen, wohl die Künstlergeschichte für die Kunstgeschichte herbeigezogen werden darf oder muss. Uebrigens ändert selbst eine Umkehrung des eben aufgestellten Satzes an der vorliegenden Sache Nichts, denn mache ich selbst die Künstler und ihre Lebensschicksale zum besondern Gegenstand meiner Studien, so gelange ich zur Kenntniss ihres inneren Lebens und Schaffens nie, wenn ich nicht den unmittelbarsten Abdruck ihrer Seele habe, die Werke, welche sie geschaffen, welche mich dahin führen.

Giebt der Gegner mir die Richtigkeit des allgemeinen

Digitized by Google

Satzes zu, so wird er mir auch die Anwendung desselben auf unsere Kunst und den vorliegenden Fall gestatten. Denn ich glaube nach dem, was ich sonst von Herrn W. aus seinen Schriften weiss, nicht, dass er zu der Richtung gehört, welche meint, einfache und vernunftgemässe Grundsätze seien zwar auf alle andern Künste anwendbar, nur in Bezug auf die Musik müsse wegen der Eigenartigkeit ihres Materials — Alles auf den Kopf gestellt werden. Niemand lässt es sich einfallen, eine Geschichte der Sprache, und wäre sie noch so eingehend und gründlich gearbeitet, für eine Kunstgeschichte, eine Geschichte der schönen Literatur zu nehmen; wenn ich weiss, wie sich die einzelnen Wörter und Wortformen aus der Wurzel gebildet, wie sich diese zuerst zum einfachsten Satze, nach und nach zu immer complicirteren und reicheren Sätzen und Perioden zusammengefügt haben, wenn ich auch weiss, welche Dichter die Sprache mit neuen Wörtern und Wendungen bereichert, wie sie dieselbe geschmeidiger gemacht und dadurch geeigneter zum Ausdruck ihrer poetischen Ideen, so weiss ich darum noch lange nicht, wie nun wohl ein Gedicht eines solchen Dichters ausgesehen haben mag, und fehlen diese wirklichen Kunstwerke ganz, so muss ich es schlechterdings aufgeben, eine Geschichte der Dichtkunst zu schreiben, und mich mit der Geschichte der Sprache, mit einer Grammatik, Rhetorik, Poetik u. s. f., wofern mir die Gesetze dieser durch Ueberlieferung bekannt sind, begnügen. Nun, was für den Dichter die Sprache ist, das ist in unserem Falle der Ton und allgemeine Combinationen, welche die Töne nach der gegebenen Beschaffenheit des menschlichen Ohres oder des Ohres eines bestimmten Volkes mit einander eingehen; das Material, nur nicht mehr die ganz rohen Steine, sondern die dem Bedürfniss entsprechend behauenen und zu gewissen elementaren Ganzen zusammengefügten. Demnach wird Herr W. mich entschuldigen, wenn ich seiner Versicherung, sein Buch sei eine Geschichte der Musik im strengsten Sinne des Wortes, nicht unbedingt Glauben schenken kann. Herr W. hält mir zwei Dinge entgegen: erstens, auch in Literatur, Skulptur, Malerei und Architectur haben wir nur Fragmente, und doch schreiben wir Geschichten dieser Künste; zweitens, allen negativen Behauptungen steht die Thatsache entgegen, dass im vorliegenden Buche eine Geschichte der alten Musik gegeben ist, jeder Satz desselben ist wirklich musikalischen Inhalts.

Ich kann nicht umhin, über den ersten der beiden Sätze meine äusserste Verwunderung auszusprechen. Wie? Herr W. will im Ernste die Melodie zum Anfang der ersten pythischen Ode, deren Aechtheit bis jetzt noch auf keine Weise nachgewiesen ist, und die drei Melodien des Dionysius und Mesomedes nebst einigen Notenbeispielen in theoretischen Schriften in irgend einen Vergleich bringen mit den Resten jener andern Künste, welche auf uns gekommen sind, und deren Zahl noch täglich vermehrt wird? Glaubt Herr W. wirklich, dass wir, wenn uns nur die Poetik des Aristoteles nebst einigen Andeutungen der Grammatiker und etwa die Fragmente des Prometheus lyomenos des Aeschylus und einige unbedeutende Bruchstücke der spätesten Periode, oder die Schriften eines Vitruv, die wir uns leicht um einige vermehrt denken können, nebst unbedeutenden Resten eines Columbariums erhalten, alles Uebrige verloren wäre, in der That eine Geschichte der griechischen Poesie oder Baukunst schreiben könnten? Es wird uns bei den grossen Verlusten, welche wir in Bezug auf die lyrische Poesie zu beklagen haben, schon nicht leicht, uns ein recht deutliches und bestimmtes Bild von ihrem Wesen und ihrer Entwicklung zu machen, und doch sind die Reste lyrischer Kunstwerke entschieden zahlreich zu nennen gegen jene armseligen Melodienfragmente! Hätten wir doch in der Musik ein einziges Werk, welches der erhaltenen äschylischen Trilogie an die Seite gesetzt werden könnte! Wir haben in der Plastik eine beträchtliche Anzahl von mehr oder weniger vollständig erhaltenen Kunstwerken gehabt, bevor die Aegineten ausgegraben waren, und doch — welch ungeheures Licht hat dieser einzige Fund über die Geschichte antiker Plastik verbreitet! Die Werke der Malerei, die uns geblieben sind, sind wahrlich nicht übermässig zahlreich, allein hinreichend, um uns doch ungefähr ein Bild von dem Wesen auch dieser Kunst bei den Griechen zu geben. In der Musik dagegen haben wir so gut wie Nichts, einige Fragmente, deren Zahl und Bedeutung — ich bin es fest überzeugt — Herr W. selbst im Ernste den Resten jener vier anderen Künste nicht parallel setzen wird. Schon aus diesem Grunde dürfte mir also jener Einwand nicht gemacht werden. Dazu kommt noch ein Zweites. Nicht nur der Quantität nach können die musikalischen Fragmente mit denen der andern Künste einen Vergleich nicht aushalten, sondern auch die Verschiedenheit des inneren Wesens verbietet denselben. In der Poesie, in der Plastik sind uns eine hinreichende Anzahl von Fragmenten erhalten, um das einzelne nach den andern wenigstens in allgemeinen Umrissen ergänzen zu können; in dem einen Reste fehlt dieser Theil, in einem andern ein anderer — fassen wir sie alle zusammen, so sind wir wohl im Stande, ein einzelnes Bruchstück aus andern, die nicht seine Lücken haben, vervollständigt uns vor Augen zu stellen, sei es nur vor das innere, sei es wirklich ausgeführt vor das äussere Auge. In der Plastik geschieht dies noch täglich, und wie weit es in der Poesie mit Erfolg durchgeführt werden kann, hat Welcker in seinen »griechischen Tragödien« hinreichend bewiesen. Mit nicht viel geringerer Sicherheit können wir die Reconstruction in der Architectur vornehmen, weniger in der Malerei. Nun mache man einmal den Versuch, selbst in unserer, uns hinreichend bekannten neueren und neuesten Musik, aus einem vorhandenen Fragmente ein vorhanden gewesenes Ganzes zu reconstruiren, und man wird sehr bald die Unmöglichkeit einsehen (wie die zu mehreren Ouvertüren von späteren Componisten zugefügten Schlüsse beweisen!). Der Grund liegt einfach in dem Wesen der Musik, in ihrer Subjectivität, vermöge deren aus dem Anfang der Bewegung auf ihre Fort- und Durchführung einen Schluss zu machen in vielen Fällen ganz unmöglich, in allen unendlich viel schwerer ist, als bei einer angefangenen oder verstümmelten Statue oder einem architectonischen Kunstwerke die begonnenen Linien nach denen der ganzen Menge vorhandener Fragmente, nach der Technik des Künstlers, nach dem erkannten Ideengehalte so fortzuführen, dass das ergänzte Fragment in der That mit Sicherheit eine Reconstruction des ursprünglichen Werks genannt werden darf. In der Literatur wird solche Ergänzung täglich im Kleinen durch die Conjecturalkritik, im Grossen durch Nachweisung der Anlage, des Verlaufs eines nur in Fragmenten erhaltenen poetischen Kunstwerkes, in der Verbindung der erhaltenen Bruchstücke ausgeübt — in der Musik würde es, selbst wenn eine bedeutend grössere Zahl von (ächten) Resten auf uns gekommen wäre, bei Weitem nicht mit der Sicherheit geschehen können, obgleich ich gern zugebe, dass von unserer heutigen Musik nicht ohne Weiteres ein Schluss auf die griechische gemacht werden darf, weil allem Anschein nach bei den Griechen auch diese Kunst von dem diesem Volke eigenen plastischen Sinn beherrscht, sie also doch objectiver

Digitized by Google

war, als die neuere, und weil wir an den erhaltenen Texten einen ziemlich festen Anhalt für unsere Vermuthungen haben würden. Wie aber die Sachen nun einmal liegen, ist die Differenz zwischen der Musik und den übrigen Künsten in dieser Hinsicht so ungeheuer, dass es mir räthselhaft bleibt, wie Herr W. der von mir ausgesprochenen negativen Behauptung jene Parallelisirung entgegenstellen konnte.

Zweitens verweist Herr W. Alle, welche an der Möglichkeit, dass eine Geschichte der griechischen Musik geschrieben werden könne, zweifeln, auf sein Buch, welches thatsächlich eine solche Geschichte enthalte. Herr W. erläutert diesen Hinweis noch durch zwei Gründe: 1) es steht kein Satz in dem Buche, der nicht wirklich musikalischen Inhalt hätte, 2) es ist keine Darstellung, sondern eine Geschichte der griechischen Musik im strengsten Sinne dessen, was man Geschichte nennt. Den ersten Satz gebe ich gern zu: es steht in der That kein Satz in dem Buche, welcher nicht über Musik handelte, wenigstens erinnere ich mich nicht, einen einzigen angetroffen zu haben. Ohne eine Kritik des Buches geben zu wollen, zu welcher hier nicht der Ort ist, weil ich in diesem Augenblick nicht dazu berufen bin, kann ich doch nicht umhin, meine vollste Anerkennung auszusprechen gegenüber dem enormen Fortschritt, welchen Herr W. über sämmtliche so genannte Geschichten der griechischen Musik, welche bisher existirten, hinaus gethan hat. Bei der grossen Trockenheit des Gegenstandes, welche wohl Niemand leugnen wird, der sich jemals eingehender mit demselben beschäftigt hat, ist es unendlich viel werth, es doch endlich allein mit der Sache zu thun zu haben ohne jenen ermüdenden und durchaus nutzlosen Ballast, welcher die Lectüre der früheren Bücher jenes Titels erschwerte und bis zur Unerträglichkeit langweilig machte. Auch den zweiten Grund gestehe ich zum Theil zu, nämlich dass das Buch — mit Ausnahme der Uebersicht, die denn doch auch beinahe den vierten Theil des Bandes einnimmt — nicht eine Darstellung, sondern eine Geschichte enthalte. Verfasser beginnt bei den ältesten historischen Zeiten, bei Terpander und der Nomospoesie, schreitet dann fort zu Klonas, dann Archilochus und Olympus, dann Thaletas, endlich Polymnastus, mit welchem die erste, archaische Musikperiode abschliesst. Ebenso geht er in stetem Fortschritte durch die zweite, classische Periode, von Polymnastus bis Phrynis. Verfasser lässt dabei weder Chronologie, noch sonstige zu einer gründlichen Geschichte gehörige Fragen ausser Acht — aber eine Geschichte der Kunst hat Herr W. nichtsdestoweniger nicht geschrieben, sondern eine Geschichte der Kunstmittel, eine Geschichte, wie und von welchen Künstlern das Material allmälig erweitert und besser präparirt worden ist. Es wird uns die Zahl und Beschaffenheit der ältesten Tonarten vorgeführt, es wird uns erzählt, wie zu diesen ältesten allmälig neue, bis dahin unbekannte oder in einer bestimmten Gattung von Musik früher nicht gebrauchte Tonarten hinzugetreten seien, wie die alten oligochordischen Systeme mit der Zeit erweitert worden seien, ferner wie der Rhythmus namentlich durch Archilochus und Olympus bereichert und ausgebildet worden sei — das Alles aber, so dankenswerth das Gegebene ist, sind nur die Kunstmittel, durch welche die musikalische Idee zu Tage getreten ist, aber weder diese Idee selbst, noch ihre wirkliche Erscheinung. Trotzdem, dass wir aus Herrn W.'s Buch jetzt einen ungleich genaueren und klareren Ueberblick über jene rein musikalischen Mittel und ihre Eigenthümlichkeit haben, müssen wir doch gestehen, dass innerhalb selbst der sehr engen Schranken, welche die Einfachheit und geringe Zahl der Mittel in den ältesten Zeiten dem Künstler setzte, der Möglichkeiten, wie Terpander oder Klonas, wie Archilochus, Olympus und Spätere sich dieser Kunstmittel bedient haben, eine so ungemein grosse Zahl bleibt, dass sich mit nur annähernder Sicherheit auch nicht eine einzige Form hinstellen lässt, dass eine Entwicklung der Kunst selbst zu geben auf Grund jener immer noch eine Unmöglichkeit bleibt. Hätten wir dagegen statt der theoretischen Ueberlieferungen z. B. die Reihe der Nomen des Terpander und seiner Nachfolger, wir würden uns aus ihnen alle die Eigenthümlichkeiten mit Leichtigkeit abstrahirt haben können, ohne eines einzigen theoretischen Werkes zu bedürfen, ja es würde weniger lange gedauert haben, bis wir erkannt hätten, dass gewisse Stücke mit der Prime, andere mit der Quinte schliessen, dass eine bestimmte Stufe der Scala nie in der Melodie gewisser Tonstücke zur Anwendung kommt, dass in der Begleitung allerdings Mehrstimmigkeit vorhanden gewesen u. s. w., als es jetzt mit Hülfe aller der theoretischen Werke gedauert hat. Was hilft es mir, wenn ich weiss, Sappho hat diese Tonart erfunden und darin componirt, was sie geleistet hat auf dem Gebiete des musikalisch Schönen bleibt mir darum ebenso verborgen wie es zuvor war. Dass ich Herrn W.'s Buch keinen Vorwurf mache, indem ich ihm den Namen einer »Geschichte der Musik« im obigen Sinne nicht beilege, versteht sich von selbst, es hiesse ihm vorwerfen, dass es nicht geleistet hat, was zu leisten eine Unmöglichkeit ist — im Gegentheil, ich zolle dem, was Herr W. in dem Buche geleistet hat, vollste Anerkennung —, allein ich halte darum für nothwendig, in diesen Dingen auf die möglichst grösste Bestimmtheit der Begriffe zu dringen, weil wir die Folgen der Begriffsverwirrung leider schon zu oft zu bedauern Grund gehabt haben. Ist eine Darstellung der Entwicklung der Theorie, eine Herzählung der Künstler, ihrer Aufeinanderfolge, ihrer Bedeutung auf dem Gebiete der griechischen Musik eine Geschichte der Kunst, warum ist sie es nicht auch auf dem Gebiete der modernen? — *Voilà* die ganze Reihe der allgemeinen Geschichten der modernen Musik, von denen bis jetzt keine einzige das Bedürfniss nach einer wirklichen Entwicklung der Kunst — nicht der Kunstmittel oder Künstler ohne die Kunst — befriedigt. Denn dass andererseits leere Phrasen, die jedes positiven Materials entbehren, dies nicht thun, bedarf keines Beweises. Deshalb also, weil wir, wenn schärfere Begriffe von dem, was wirklich den Namen einer Kunstgeschichte, in unserem Falle Musikgeschichte, verdient, verbreitet werden, auch vielleicht noch einmal eine solche wirkliche Musikgeschichte zu erhalten hoffen dürfen, deshalb habe ich es für Pflicht gehalten, die Frage hier in aller Kürze nochmals zur Erörterung zu bringen. Es mag vielleicht Manchen hart sein, auf eine Geschichte der griechischen Musik, wenn der von mir aufgestellte Gesichtspunkt der richtige ist, völlig resigniren zu müssen; mögen sie sich mit uns trösten, die wir zum Theil auf Grund jenes anderen Gesichtspunktes, den wir für falsch halten, fort und fort einer Geschichte unserer modernen Musik entbehren.

Recensionen.

Geistliche Musik.

(Fortsetzung.)

Wenden wir uns nunmehr zu den übrigen unserer Zeitgenossen, deren Arbeiten von selbst dazu auffordern, mehr nach künstlerischem als geistlichem Maasse gemessen zu werden.

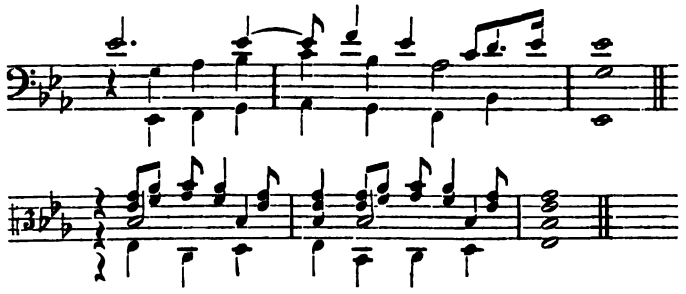
Digitized by Google

Reinecke, C., Op. 78. *Te Deum*. Part. 1⅓ Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

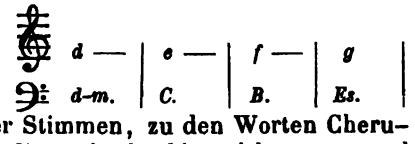
Schletterer, H. M., Op. 1. Drei Psalmen für mehrstimmigen Chor (a capella). Part. u. Stimmen. 1⅓ Thlr. Ders. Verlag.

Scholz, B., Op. 16. Requiem für Chor und Orchester. Partitur 4⅓ Thlr. Clavier-Auszug 2⅓ Thlr. Ders. Verlag.

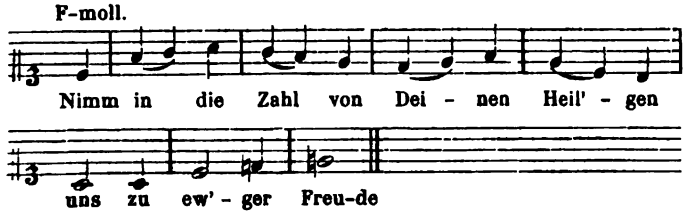
Carl Reinecke's *Te Deum* für vier Männerstimmen mit Drommetenklang und Contrabass, zur 50jährigen Feier der Leipziger Schlacht bestimmt, hat alle Vorzüge und Mängel eines Prachtstückes, das sich äusserlich effectvoll produciren soll. Die Instrumente haben den Vorrang; dem 13fachen Erz gegenüber wird der Menschenchor leicht dünn, selbst bei 20facher Besetzung; auch sind neben jenen Posaunenklängen mindestens 20 Contrabässe erforderlich, um gleichmässig hörbar zu sein. Schlimmer ist, dass der Chor zuweilen, z. B. Seite 3, 15, 19 . . ., nicht in sich vollständig ist, sondern erst durch Instrumental-Melodie ein Ganzes wird — ein Uebelstand, der durch berühmte Vorgänger nicht gebessert wird, und nur in ausserordentlichen Fällen, wie z. B. Cherubini's unisonem Chor-Recitativ in der Dmoll-Messe, ganz sinngemäss wirkt. Der Grundriss ist dreitheilig und besteht aus einem duplirten, einem triplirten und einem wiederum duplirten Rhythmus mit *Cantus firmus* der Posaunen. Im Einzelnen ist Folgendes zu bemerken: Zwei kurze Ritornellsätze:



von kräftig melodischem Ansatz, werden später mehrmals figurirt oder augmentirt zwischen die Stimmengänge eingeflochten; aus diesen und ähnlichen Wiederholungen bildet sich eine Art strophischer Structur, vergl. S. 1, 8, 11, 18, welche als Grundsäule zwischen den oft unruhigen Modulationen wohlthätig wirkt. Im Chorgesang ist weniger Melodisches als Declamatorisches; die Modulation ist mannigfaltig, und tritt früh ein, nachdem die erste 20taktige Periode kaum geschlossen ist. Unter den Modulationen ist

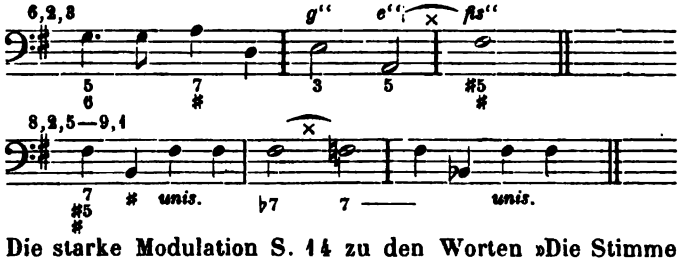
die alterthümliche 

in Gegenbewegung aller Stimmen, zu den Worten Cherubim und Seraphim (S. 8), recht kräftig wirksam, zumal als Abschluss einer Periode, worauf das erste Ritornell die folgende anhebt. — Den Gebrauch des höchsten *b'* im Männerchor S. 36, 5—39, 1 rügen wir nicht weiter, weil es doch nichts hilft. — Der Mittelsatz beginnt sanft melodisch mit bedeutsamer Modulation; unschön ist der unison recitirende Gang:

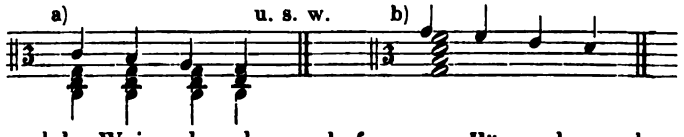


der gleich nachher zu andern Worten wiederholt, und beidemal — zu den Worten Freude, Herrlichkeit — mit *cresc. timp.* illustrirt wird. Wenige Takte später wird das »Herr sei uns gnädig« etwas trotzig declamirt, auch mit der gespannten Modulation unbequem begleitet. Schön und wirksam ist dagegen der Eintritt der Posaunen mit dem *Cantus firmus* des Chorals, wo der Ueberklang der Instrumente zwischen das Gebet den wortlosen Jubel der Erhörung hineintönt. Von hier aus klingt das Ganze in vollen gesättigten Rhythmen zu Ende, und so ist der Gesammteindruck ein günstiger, nicht geistlich aber interessant, und zu öffentlicher Feier auf freiem Felde wohl geeignet.

Von Schletterer, dem Biographen Reichardt's, liegt als Op. 1 ein immerhin achtungswerther erster Versuch vor, dessen Fortsetzung (Op. 2 und 4) in d. Bl. (Jahrg. II Nr. 25) bereits seine Besprechung gefunden hat. Indem wir auf dieselbe verweisen, können wir das dort von anderer Seite über die Schletterer'sche Muse Gesagte nur bestätigen. In den vorliegenden drei Psalmen ist das Charakteristische: mehr Declamation als Melodie, mehr Klangwesen als künstlerischer Ausbau, mehr rhythmische Formel als grosser das Ganze beherrschender Rhythmus. — Merkenswerth sind die Modulationen:



Die starke Modulation S. 14 zu den Worten »Die Stimme des Herrn« etc. geht von *pp* zum *ff* in ähnlicher Wendung wie Beethoven's Mittelsatz in »Die Himmel rühmen«, doch minder geistreich. S. 15 wird eine äusserst bequeme Begleitung angewandt, die den Engländern schon zu Purcell's Zeit geläufig war und bei uns durch Weber und Mendelssohn importirt ist (a):

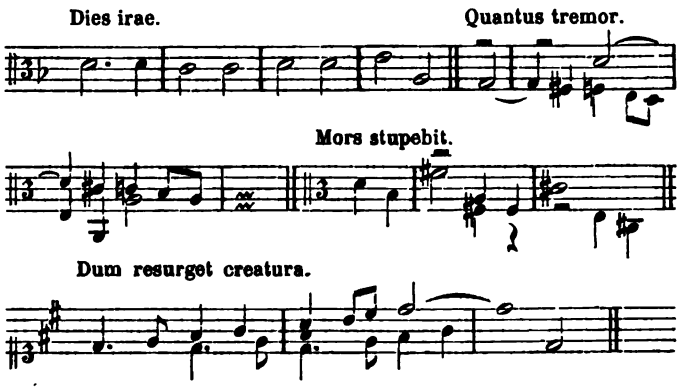


welche Weise aber dem unbefangenen Hörer eher unbequem, holzig und plump erscheint, während ein ruhender Accord zu beweglichen Stimmen (b) sehr wohl klingen kann. — Die gute »kirchliche« Absicht des Ganzen ist anzuerkennen, auch die Brauchbarkeit für den Gottesdienst sei betont. Vom Kunststandpunkte jedoch ist der Sache kein grosses Interesse abzugewinnen.

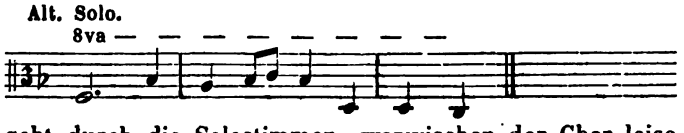
B. Scholz' Requiem ist ein Werk, das nach manchen traurigen Erfahrungen einen freundlichen Blick gewährt; es ist melodische Gabe und ernste Gesinnung, die vornämlich in den Hauptsätzen des ersten Theils sich bethätigen. Nach einer Instrumentaleinleitung, die auf dem gebrochenen Orgelpunkte *D* (moll) dunkle Stimmung ausspricht, antwortet der Chor *Requiem aeternam* in hellem tröstlichen Dur, declamatorisch mit figurirter Begleitung, aber fest behaupteter Klarheit des Gesanges; *Exaudi orationem* ist mit einem kurzen Fugato, Tonleitern über dem Orgelpunkt *H*, ausdrucksvoll eingeleitet, ähnlich die folgenden Sätze bis zum *Kyrie*, ihm angebunden in motettenhafter Führung;

Digitized by Google

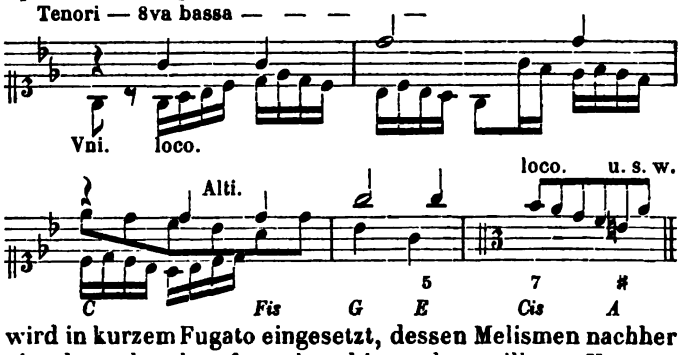
den Schluss bildet wiederum ein langhallendes *D*. Die Modulation bewegt sich hauptsächlich in Einem Diatonon, allerdings mit kürzeren chromatischen Zwischensätzen. — *Dies irae* bis *Salva me fons pietatis* ist ein grosses Tongemälde von mannigfaltiger Färbung. Die Themen sind:



Dazwischen gehen die Sätze *Tuba mirum — Per sepulcra — Liber scriptus — Rex tremendae* in psalmodischer Declamation, bald instrumentirt, bald in nackten Stimmen. Beide erste Sätze haben ernste Haltung mit rhythmischer Klarheit und geistlichem Anklang. — Das *Recordare* bis *Lacrimosa* ist beweglicher in malerischen Farben, die in weltliche Stimmung hinein winken. Die warme Melodie des *Recordare:*

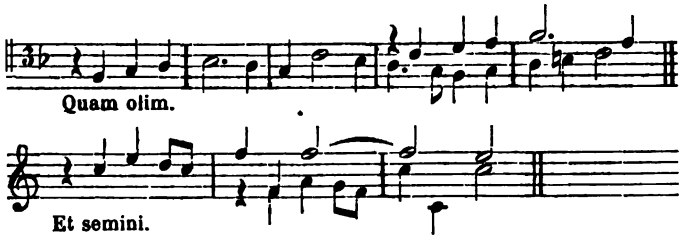


geht durch die Solostimmen, wozwischen der Chor leise accordisch declamirt, mit weichen Geigenfiguren begleitet. — *Confutatis maledictis*, in kräftigem Gegenbild der Spiel- und Singstimmen:

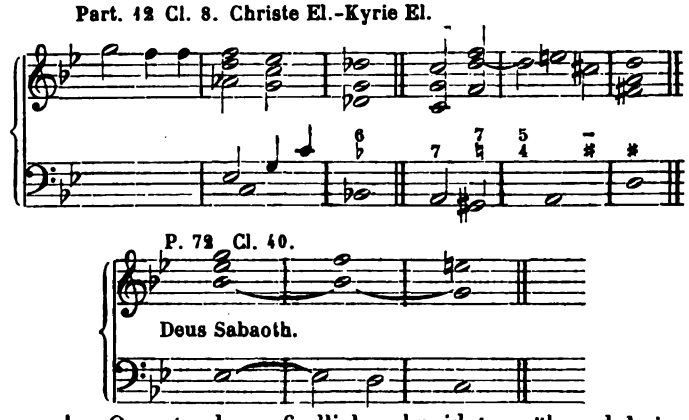


wird in kurzem Fugato eingesetzt, dessen Melismen nachher einzeln zerbrochen fortgehen, bis zu dem stilleren *Voca me cum benedictis*, welches sanftmelodisch hinabsinkt. Der Quintupeltakt zu *Lacrimosa* ist etwas wunderlich, hier in kleinen Rhythmen von je 7 Takten allenfalls erträglich und einigermaassen malerisch, wenn auch gesucht und jedenfalls für den Hörer unverständlich.

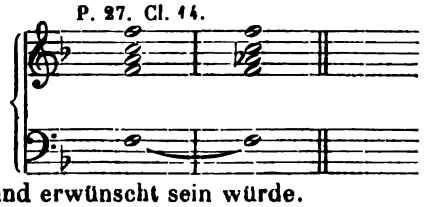
Das Offertorium beginnt mit einem ausdrucksvollen Doppelsatz der Solo- und Chorstimmen: *Domine Jesu Rex gloriae*, worauf das *Libera animas* und die Folgesätze canonisch fortgehen; dann folgt: *Quam olim Abrahae promisisti — et semini ejus* als Doppelfuge, deren Klang an Kraft gewinnen würde, wenn zwei Chöre einander antworteten, während das dramatisch Gegensätzliche allerdings vermöge des Wechsels von Soli und Chor mehr heraustritt. Die Themen sind nicht durch Neuheit überraschend, aber vernünftig und klangvoll, mit mässiger Modulation durchgearbeitet:



Nach einem mildbewegten *Hostias et preces* wird *Quam olim Abrahae* in concentrirter Bewegung wiederholt und das Offertorium kräftig abgeschlossen. — Das *Sanctus* ist nicht so prächtig und hochsinnig, wie wir — vielleicht durch Palestrina und Bach verwöhnt — bei diesem Höhepunkt der Messe erwarten; überhaupt macht eine gewisse Ungleichheit des Stils in den Einzelsätzen den Eindruck, als wären nicht alle aus Einer Grundstimmung geboren, sondern etwa zu verschiedenen Zeiten entstanden. — *Pleni sunt coeli* ist in einem frischen kurzen Fugensatze ansprechend ausgeführt. — Das *Benedictus*, als Quartett in *Ges* eingeführt, beginnt mit mild innigem Eindruck, moduliert dann durch Fis-moll, A-dur, D-dur und -moll nach *B*, wo der Chor dasselbe sanftmelodische Thema aufnimmt: die starke Modulation in der Mitte scheint dem milden Inhalte zu widersprechen. Im Ganzen ist die Modulation und Stimmführung gesund und treffend, zuweilen aber über das Bedürfniss hinaus gewaltthätig; als unbegründete Härten sind uns aufgefallen:



wo der Querstand empfindlich schneidet, während beim *Rex tremendae*



ein Querstand erwünscht sein würde.

Der Gesammtcharakter des Scholz'schen Requiem ist, wenn auch ungleichmässig, doch in ernstem Tone gehalten, der dem Geistlichen nachringt, aber die Hoheit des Kirchlichen nicht erreicht; im Vergleich mit der Mehrzahl unserer Zeitgenossen steht das Werk eine ansehnliche Stufe höher. Wegen der dramatischen Gelüste wollen wir nicht weiter rechten als bisher geschehen; die Thurmglocke am Schlusse kann herrlich wirksam sein (z. B. zum dreifachen *Sanctus* des Doppelchors im *Te Deum* in der Kirche); ungern aber möchten wir an deren Stelle den Tamtam als Ersatzmann sehen, s. Part. S. 90. — Die Ausstattung des Clavierauszugs ist glänzend; S. 12, 2, 7 muss jedoch die dritte Bassnote *h* statt *b* sein, wie die Partitur zeigt; —

Digitized by Google

umgekehrt hat die Partitur fehlerhaft S. 2, 8 *f* statt *a* im *Vc.*, und S. 62 die letzte Note des Bass-Solo *d* statt *d'*, was der Cl. richtig hat; *discursurus* statt *discussurus* Part. 18 Cl. 19 wird daselbst Druckfehler, nicht Lesart sein?

(Schluss folgt.)

Berichte.

Bremen. ~ Die Herren Stockhausen und Wilhelmj waren dazu berufen, den diesjährigen Cyklus der Privatconcerte, in denen viel Gutes und Vortreffliches vorgeführt wurde, in brillanter Weise beschliessen zu helfen. Die Herren haben dem Publicum den Abschied schwer genug gemacht. Es regnete dabei glücklicherweise keine Thränen, sondern Applaus, diesen aber in ungeheuerlichem Maasse. Jedenfalls wird dieser Abend, als einer der schönsten dieses Winters, bei den Zuhörern in Erinnerung bleiben. Die Symphonie F-dur (Nr. 8) von Beethoven und die Ouvertüren »Im Hochland« von Gade und zur Zauberflöte von Mozart bildeten den orchestralen Theil des Concerts.

In den zwei vorhergehenden (hier noch nicht besprochenen) Concerten liessen sich die Damen: Frl. Canzoni Gastoldi aus Paris und Frl. Elisabeth Metzdorff, kgl. preuss. Hofopernsängerin aus Berlin, sowie die Herren: Capellmeister Jean Bott aus Meiningen und Martin Wallenstein aus Frankfurt a. M. hören. Frl. Gastoldi ist mit einer schönen Altstimme ausgestattet. In der Vortragsweise macht sich jedoch eine gewisse Pedanterie geltend. Die Wirkung des Gesangs ist deshalb keine unmittelbare. Fräul. Metzdorff, welche wir schon im vergangenen Jahre zu hören Gelegenheit hatten, sang diesmal mit mehr Wärme und hatte sich einer freundlichen Aufnahme zu erfreuen. Herr Capellmeister Bott producirte sich mit einem Concert von Spohr (Nr. 7 E-moll) und einer eigenen Composition: Andante und Capriccio. Die technische Fertigkeit desselben ist sehr bedeutend, der Ton jedoch nur schwach. Etwas mehr Energie und kräftigere Nüancirung würden diese Leistungen bedeutend gehoben haben. Durch die im zweiten Theile des Concerts vorgetragene eigene Composition erwarb sich Herr Bott den meisten Beifall. Dieselbe ist zwar im Verhältniss zum Inhalte etwas lang, jedoch nicht ohne melodischen Reiz, durchweg wohlklingend und ganz geeignet, die Lichtseiten des Spielers hervorzuheben. Herr Wallenstein (zum ersten Male hier) spielte: Concert von Hummel (H-moll) und drei Stücke für Pianoforte solo: Gavotte von Bach (D-moll), Schlummerlied von Schumann und Aphorismen aus Thalberg's Don Juan-Phantasie, und führte sich durch diese Vorträge auf das Vortheilhafteste ein. Eine in hohem Grade ausgebildete Technik, belebte Vortragsweise und ein zwar dünner, jedoch weich und angenehm klingender Ton sind jedenfalls sehr schätzenswerthe Vorzüge dieses Spielers. Durch den Vortrag der Thalberg'schen Composition zeigte Herr Wallenstein allerdings eine Hinneigung zum Virtuosenthum, die aber hoffentlich nur vorübergehend sein wird. Abert's schon viel besprochener »Columbus« wurde hier recht gut aufgenommen. Wenn der Schlusssatz nicht so viel sagen sollte (gute Zeichen, Empörung, Sturm, Land), würde er den Zuhörern leichter verständlich werden. Viele erwarten Empörung und hohe Fluth, während sie sich bereits ruhig auf dem Trockenen befinden sollten. Durch dies Bemühen, das Programm der Musik anzupassen, gehen viele Schönheiten der Musik ungenossen vorüber. Die Suite in E-moll von Fr. Lachner wurde auch in den Symphonieconcerten aufgeführt und hatte da einen ähnlichen glänzenden Erfolg wie der bereits gemeldete im Privatconcert. Die Maurerische Trauermusik von Mozart (für eine Todtenfeier comp. 1785), ein kurzes, aber tiefergreifendes Musikstück, wurde daselbst ebenfalls zu Gehör gebracht. Auch eine neue Symphonie von Th. Gouvy. Freundliche, wohlklingende, elegante Musik, die jedoch wohl empfunden, gut gedacht und vortrefflich gearbeitet ist, wirkt sie schon bei erstmaligem Hören vollständig auf den Zuhörer und hinterlässt einen angenehmen Eindruck.

Der Gesangverein, unter Leitung des Herrn D. Engel, brachte in einer Soirée mehrere kleinere Chöre, von denen: Weihnachtslied für achtstimmigen Chor von Eccard und *Salve Regina* von Hauptmann besonders gut gesungen wurden. Auch eine Composition von Max Bruch »Die Birken und die Erlen«, geschickt gemacht, jedoch nicht gerade hervorstechend, wurde vorgetragen. — Herr Schiever aus Hannover spielte verschiedene Solostücke für die Violine von Bach, Spohr etc. ganz vortrefflich und erwarb sich reichen Beifall.

Das Quartett Böttjer hat seine Vorträge geschlossen und zwar mit dem Quintett in G-moll von Mozart, dessen Ausführung besonders gelang.

Nachrichten.

In dem Pariser Conservatoire-Concert, in welchem Joachim mit dem Beethoven'schen Concert so enthusiastische Aufnahme fand, wurden noch folgende Musikstücke aufgeführt: Symphonie in A von Beethoven, Benedictus aus der B-Messe von J. Haydn, zweichörige Motette von S. Bach (die *Gazette musicale* sagt nicht welche, — es sind deren 6) und zum Schluss Mozart's G moll-Symphonie. Joachim spielte zwischen den beiden Chören. (Die *Gazette musicale* irrt übrigens, wenn sie Joachim's Concert in G in Wien bereits bekannt sein lässt.)

Meyerbeer's »Afrikanerin« ist am vorigen Freitag in Paris zur ersten Aufführung gekommen. — Max Bruch weilt gegenwärtig daselbst; er beabsichtigt seine weitere dramatische Ausbildung durch den Pariser Operngeschmack zu fördern.

In Italien werden grosse Vorbereitungen getroffen zur sechshundertjährigen Geburtsfeier Dante's, welche in Florenz stattfinden wird. Die Composition der grossen Haupt-Cantate war zuerst Rossini angetragen, welcher die Ehre ablehnte, dann Verdi, der nicht geantwortet, dann Mercadante, welcher sich mit seiner Kränklichkeit entschuldigt, dann Gounod, welcher versprochen, aber nicht componirt hat. Die Commission hat endlich in ihrer grossen Verlegenheit dem Ritter Mabellini die Composition übertragen. Das Fest findet am 14., 15. und 16. Mai statt.

Reizende Musikzustände scheinen in der »deutschen« Stadt Triest zu herrschen. In der Oper nichts als Donizetti und Verdi, nebst Concerten des Violin-Virtuosen Sivori! Von dem Wirken des Violinisten und ehemaligen hoffnungsvollen Zöglings des Wiener Conservatoriums, Herrn Julius Heller, der in Triest ein deutsches Musikleben zu gründen unternommen hatte, hört man wenig oder nichts.

Bei der letzten Aufführung der Matthäus-Passion in Wien wurden, unserer Erwartung entgegen, auch nur drei Arien beibehalten.

Die von uns schon angekündigte Aufführung des »Messias« in Petersburg fand unter Direction des Herrn Stiehl, unter Vereinigung aller daselbst wohnenden deutschen Musiker und unter Mitwirkung der Berliner Domsänger Herren Otto und Sabbath wirklich statt und gestaltete sich zu einem wahren Feste, so dass man eine Wiederholung der Aufführung veranlasste.

Im August soll in Pesth ein Musikfest unter Liszt's Direction stattfinden, wobei derselbe u. A. sein Oratorium »Die heilige Elisabeth« zur Aufführung zu bringen gedenkt.

Aus Magdeburg wird gemeldet: Herr Musikdirector Rebling brachte als Dirigent des Kirchengesangvereins wie im vorigen Jahre am Charfreitag die Matthäus-Passion von Seb. Bach zur Aufführung. War schon die vorigjährige Leistung eine recht gute zu nennen, so war dies von der jetzigen noch in höherem Maasse zu sagen. Die einzelnen, besonders hervorragenden Chöre, wie »Sind Blitze, sind Donner«, wurden exact und präcis durchgeführt. Es gebührt deshalb Herrn Rebling der grösste Dank. Wesentlich trugen aber auch zu dem guten Erfolge die Inhaber der Solopartien bei: Frau Professor Reclam aus Leipzig, Frl. Hinkel aus Chemnitz und die kgl. preuss. Domsänger Herren Sabbath und Geyer aus Berlin.

Am Charfreitag kam im Dom zu Meissen »Das Weltgericht« von Friedrich Schneider, unter Mitwirkung der königl. Hofopernsängerin Frau Krebs-Michalesi, und Frau Johanna Schubert, der königl. Hofopernsänger Herren Freny und Hollmann, sowie einer grossen Anzahl Mitglieder der kgl. Hofcapelle unter Leitung des Musikdirector Hart-

Digitized by Google

mann, und zwar, wie uns berichtet wird, in sehr gelungener Weise zur Aufführung.

Im sechsten Abonnement-Concert zu Cassel (25. April) kam Reinecke's Adur-Symphonie — vielleicht sein gelungenstes Werk — mit viel Beifall zur Aufführung. Der anwesende Componist, der sich in demselben Concert auch als Pianist hören liess (er spielte u. A. das Tripel-Concert von Beethoven), wurde durch besondere Ehren ausgezeichnet.

Das Mozarteum in Salzburg brachte in seinem letzten Concert Franz Lachner's Dmoll-Suite; eine Scene, Alt-Solo mit Chor, aus Gluck's Orpheus; ein Violinconcert in B-dur (Manuscript) von Mozart und das Finale des zweiten Acts der Oper »Idomeneo« von Mozart. — Als Grabmusik am Charfreitage brachte Director Schläger zum ersten Male Händel's Oratorium (Anthem) »Empfindungen am Grabe Jesu«, welches, am Abend in dem grossen von vielen Lichtern erhellten Saale weihevoll und mit Präcision aufgeführt, einen tiefen Eindruck ausübte.

Im Mai findet eine »Tonkünstler-Versammlung« des »Allgemeinen deutschen Musikvereins« in Dessau statt.

Otto Ludwig, der bekannte Dichter, ist auch Componist gewesen; man nennt Opern und verschiedene Gesangsstücke, die sich in seinem Nachlasse gefunden haben. Er hatte sich ursprünglich zum Musiker bestimmt und bei Mendelssohn in Leipzig Studien gemacht. Später sah er indess ein, dass seine productive Kraft zum Tonsetzer nicht ausreiche.

Ferd. v. Roda's Passionsoratorium (vergl. Allg. M. Ztg. 1864 Nr. 48) kommt in Rostock am 12. Mai zur ersten Aufführung.

Von J. Rosenhain, dem in Paris lebenden deutschen Künstler, der sich vergangenen Winter in Leipzig, Frankfurt u. a. a. O. wieder einmal hören liess, sind kürzlich in Paris und Leipzig drei Streichquartette erschienen; ebenso kommt in diesen Tagen sein an den genannten Orten aufgeführtes Clavierconcert heraus.

An Stelle des in Augsburg verstorbenen Domcapellmeisters Michael Keller ist Herr Kempter daselbst ernannt worden.

Die bereits erwähnte Conservatoriums-Commission in München hat in ihrer ersten Sitzung das Verlangen R. Wagner's, 500,000 fl. zur Errichtung einer Opernschule zu verwenden, abgelehnt.

Zeitungsschau.

L. v. Sonnleithner corrigirt in einem Aufsatze der Wiener »Recensionen« (Nr. 15): »Zur Lebensgeschichte des Antonio Caldara«, den Biographen F. J. Fétis, welcher seinerseits Gerber und A. Schmid unwahrer Angaben beschuldigt hatte, durch genaue urkundliche Nachrichten. Der Anfang dieses Artikels geisselt in wahrhaft ergötzlicher Weise einen Schriftsteller, der in Paris nicht allein, sondern sogar in deutschen Musikzeitungen als »Autorität« behandelt wird. Er lautet wie folgt: »Wir hatten schon öfter Gelegenheit, die Leichtfertigkeit und Anmaassung zu rügen, deren sich der fruchtbare musikalische Schriftsteller F. J. Fétis in seinen ebenso zahlreichen wie oberflächlichen Schriften schuldig macht. Seine »*Biographie universelle des musiciens*« wimmelt von Irrthümern und willkührlichen Angaben, und diese Mängel treten in erhöhtem Maasse hervor, wenn es sich um Künstler handelt, welche in Deutschland, insbesondere in Oesterreich gelebt und gewirkt haben. Wir behalten uns vor, bei grösserer Musse ein längeres Sündenregister zusammenzustellen; für diesmal veranlasst uns sein Artikel »Caldara Antoine«, im zweiten Bande der »*Biographie universelle*« (zweite Auflage), zu einer ernsten Rüge.« Sonnleithner weist dann nach, dass Caldara am 28. Dec. 1786, 66 Jahre alt, in Wien gestorben ist (Fétis hatte, Gerber und Schmid gegenüber, behauptet, Caldara sei in Venedig am 28. August 1763 gestorben); ferner weist er nach, dass Caldara schon 1716 (nicht 1718) Vicehofcapellmeister in Wien geworden, dass Fétis' Aufzählung der Operncompositionen Caldara's unvollständig und häufig unrichtig ist u. s. w.

ANZEIGER.

[68] In meinem Verlage erscheint nächstens:

Classische
Claviercompositionen
aus älterer Zeit
gesammelt
von
H. M. SCHLETTERER.

Deutsche Schule.
Heft 1. Gottlieb Muffat.
- 2. C. Ph. E. Bach.
- 3. Fr. Reichardt.

Französische Schule.
Heft 1. Fr. Couperin.
- 2. Fr. Durante.
- 3. J. Ph. Rameau.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

[69] Im Verlage von
Th. J. Roothaan & Comp. in Amsterdam
(Fr. Hofmeister in Leipzig)
ist erschienen:

G. A. Heinze, Op. 42. Die Auferstehung, Oratorium.

Clavierauszug	fl. 12. —
Chorstimmen	- 5. —
Orchester-Partitur	- 40. —
Orchester-Stimmen	- 36. —
Nr. 1. Aria für Bariton	- 1. 20
- 2. Duett für Sopran und Tenor	- 1. 50
- 3. Aria für Sopran	- 1. 20
- 4. Arioso für Alt	- —. 60

[70] Im Verlage der Unterzeichneten erschien soeben:

Arban, Vollständige Methode des Cornet à pistons und des Flügelhorns. Subscr.-Pr. 6 Thlr.
—— Auszug aus derselben. Subscr.-Pr. 2⅔ Thlr.
Hauptner, Th., Methode der Gesangskunst. Vollständiger theoretisch-praktischer Lehrgang nach den Principien der modernen französischen Schule. 6 Thlr.

Berlin. **Ed. Bote & G. Bock,**
(E. Bock) Königl. Hofmusikalienhandlung.

[71] **Preis-Medaillen der Ausstellungen**
Dresden 1840. Berlin 1844. Leipzig 1850.
London 1851. London 1862.

Pianoforte-Fabrik
von
Breitkopf & Härtel
in Leipzig.

Preise:

Concertflügel, grösste Gattung, 7 Oct.	600—700 Thlr.
—— zweite Gattung, 7 Oct.	500—600 -
Stutzflügel, erste Gattung, 7 Oct.	400—425 -
—— zweite Gattung, 7 Oct.	330—350 -
Tafelform, parallele Saiten, 7 Oct.	260—280 -
—— Kreuzsaiten, 7 Oct.	250—270 -
—— parallele Saiten, 6⅔ Oct.	225—230 -
—— —— ——	200—210 -
Pianinos, schrägsaitig, 7 Oct.	270—300 -
—— verticalsaitig, 7 Oct.	250—270 -

In Mahagony, Nussbaum und Palisander.

Sämmtliche Instrumente haben Elfenbein-Claviatur und stehen auf Rollen. Kiste und Emballage wird besonders berechnet, Stimmzeug ohne Berechnung beigegeben.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. Mai 1865. **Nr. 19.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ueber Dr. Christian Palmer's »Evangelische Hymnologie«. — Berichte aus Paris, Berlin und Frankfurt a. M. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Ueber Dr. Christian Palmer's „Evangelische Hymnologie".

(Stuttgart 1865, J. F. Steinkopf. 393 S. 8. Pr. 1 Thlr. 12 Ngr.)

[] Obwohl dies Buch als ein praktisch-theologisches zunächst nicht für einen musikalischen Leserkreis geschrieben ist, so halten wir es doch für eine Pflicht der Allg. Mus. Zeitung, auch ihre Leser, und besonders solche, die als Cantoren, Dirigenten kirchlicher Chöre oder Organisten zu fungiren haben, auf dasselbe aufmerksam zu machen. Denn es giebt gewiss viele unter diesen, welche als praktische Musiker sehr tüchtig sind, indem sie die Leitung des Chores, die Handhabung der Orgel trefflich verstehen, den hymnologischen Schatz der Kirche kennen und zu verwenden wissen, die aber dabei dennoch meistens nur entweder ihrem persönlichen Geschmack, oder den Grundsätzen ihrer Erfahrung, vielleicht auch hergebrachten Traditionen oder den Anordnungen kirchlicher Behörden folgen, ohne nach feststehenden und gründlich durchdachten Principien zu verfahren. Es ist ja bekannt, wie viele Schwankungen und Unklarheiten des Urtheils in Hinsicht auf den musikalischen Theil des Gottesdienstes bei Geistlichen und Musikern angetroffen werden, wie viele Verlegenheiten und Misshelligkeiten sich daraus ergeben, welche Niemand bitterer empfindet, als eben der ausübende Künstler. Es ist dies auch gar nicht zu verwundern, da es selbst die Wissenschaft auf dem hymnologischen Felde noch nirgends zu anerkannten Principien gebracht hat, sondern noch immer im Suchen und Streiten begriffen ist, ein Zustand, der sich in der Praxis jedenfalls weit empfindlicher geltend macht als auf dem, wenn auch noch so erregten, Kampfplatz literarischer Fehde.

Die Geistlichen, denen es ernstlich um die Hebung des Cultus und der Liturgie insbesondere zu thun ist, pflegen von einem rigoristischen Eifer für das Alterthümliche beseelt zu sein, in dem Wahn, als wäre dies schon als solches das »kirchlich Classische« und darum einzig Zulässige. Da eifert man denn für den sogenannten »rhythmischen« Choralgesang, verwirft die Figuralmusik, will den Chor von jeder Instrumentalbegleitung befreit, das Orgelspiel auf das Nothdürftigste beschränkt wissen. Den Musikern hingegen fehlt es nicht selten an Sinn und Geschmack für das Kirchliche; sie sehen darin einen Gegensatz, wohl gar eine Beschränkung des rein Menschlichen, das der eigentliche Gegenstand der Kunst sei, und formuliren demgemäss ihre Ansprüche. Dieser Zwiespalt findet seine Erklärung einerseits darin, dass die bedeutendsten der bisherigen Hymnologen, grösstentheils Dilettanten, denen wir für die Hebung der unermesslichen Reichthümer kirchlicher Hymnik den grössten Dank schuldig sind, durch ihre vorwiegend historischen Bestrebungen zu einer einseitigen Vorliebe für das Alte geführt wurden; und dass diese Vorliebe, im Zusammenhange mit den modernen Reactionsbestrebungen auf kirchlichem Gebiet, auch auf die herrschenden principiellen Anschauungen über Wesen, Zweck und Form der kirchlichen Musik einen beengenden Einfluss geübt hat. Wenn sich dies sogar bei einem von Winterfeld bemerken lässt, wie sollte es nicht bei den Theologen hervortreten, die, meistens ohne Fähigkeit, selbständig über musikalische Dinge zu urtheilen, sich auf Autoritäten stützen müssen, über deren Recht oder Unrecht sie nicht entscheiden können? — Auf der andern Seite aber begünstigt die grossartige Entwicklung der neueren Musik seit Haydn und Mozart im Zusammenhange mit dem gesammten modernen Denken die Vorstellung, als sei die eigentliche Kirchenmusik eine veraltete und untergeordnete Gattung, welcher man durch Hinzunahme von sogenannter »geistlicher« Musik zu Hülfe kommen, resp. den Rang ablaufen müsse. Die Musiker pflegen sich dabei nicht klar zu machen, dass die Kirche als geschlossenes Gemeinwesen ein gutes Recht hat, von der Fähigkeit der Musik, das gesammte Empfindungs- und Stimmungsleben des Menschen darzustellen, auch ihrerseits Gebrauch zu machen und sich auszuwählen, was für ihre eigenthümlichen Bedürfnisse und Zwecke geeignet ist, ohne dass dieses darum eine geringere Geltung hätte als das Nichtkirchliche. — So herrscht auf beiden Seiten eine grosse Unklarheit über die kirchliche Musik und alle damit zusammenhängenden Fragen.

Um dieselbe zu beseitigen, ist der historische Weg, den man bisher fast ausschliesslich eingeschlagen hat, nicht ausreichend. Denn derselbe giebt nur zu erkennen, wie sich die verschiedenen Zeiten zu der Frage gestellt haben. Es kommt aber darauf an, feststehende Grundprincipien zu gewinnen. Dies kann nur dadurch geschehen, dass man sich auf das Wesen der Kirche und ihres Cultus, sowie auf das Wesen der Kunst und insonderheit der Musik besinnt, um auf Grundlage der so gewonnenen Bestimmungen festzustellen, welche Einigung beide eingehen können, ohne sich einander zu beschränken. Von der grössten Wichtigkeit ist dabei natürlich, dass man nicht von einem falschen, sondern von dem richtigen Begriff der Kirche und ihres Cultus ausgehe; jede katholisirende oder purita-

Digitized by Google

nische Anschauung, wie sie nicht blos bei Theologen, sondern auch bei den namhaftesten Musiktheoretikern (z. B. bei Marx) gebräuchlich ist, muss der Freiheit der Kunst nothwendig zu nahe treten. Denn dieselbe setzt zwischen dem Kirchlichen als dem »Heiligen« und dem rein Menschlichen als dem »Profanen« einen Dualismus, der völlig unberechtigt ist. Nur eine freie evangelische Auffassung vermag den richtigen Mittelweg anzugeben, auf welchem sich Kirche und Kunst umfassend und organisch zu einigen vermögen. Denn das Evangelium steht nicht im Gegensatz zu dem Menschlichen als solchem, sondern nur zu dessen sündhafter Verunstaltung. — Nicht minder wichtig ist es, von einer richtigen Grundanschauung über das Wesen der Musik auszugehen, wiewohl die weiteren Consequenzen doch nicht so tief eingreifen, ob man nun in dieser Kunst die Sprache der Empfindung oder die Darstellung des objectiv Schönen durch Töne sieht. Nur für die Auswahl der Musikstücke könnte dieser Unterschied von Wichtigkeit werden. Wenn ich z. B. eine Composition schon deshalb verwerfen wollte, weil ihr Autor, von rationalistischen Ideen berührt, auch entsprechende Empfindungen ausgedrückt haben müsste, so würde das höchst verkehrt sein. Hat er einen christlich religiösen Text, sei er biblisch oder nicht, in schöner, seinem Inhalt entsprechender Weise zur Darstellung gebracht, so habe ich gar nicht erst zu fragen, ob der Verfasser Rationalist oder Pietist ist; warum sollte nicht sogar ein Jude z. B. einen Psalmen-Text in vollkommen entsprechender Weise componiren können? und wenn dies, warum sollte man solch ein »schönes« Musikstück nicht beim evangelischen Gottesdienst anwenden? Es müssen also objective Gründe bei der Beurtheilung der Compositionen, nicht die persönliche Stellung des Componisten zur Kirche den Ausschlag geben. Wie könnte man sonst in protestantischen Kirchen katholische Musik machen? (Wir möchten dies auch in den meisten Fällen nicht vertheidigen. D. Red.)

Wir sind überzeugt, dass nur auf Grundlage dieser Principien eine der Kirche wie der Tonkunst angemessene und erspriessliche Theorie und Praxis der Kirchenmusik möglich ist. Mag die Praxis vielleicht gerade in der Gegenwart von diesen Bahnen hinweggedrängt werden, die Theorie liegt vor in dem angezeigten Buche, dem wir deshalb die weiteste Verbreitung auch in musikalischen Kreisen wünschen. Es ist, wie alle Werke des hochverdienten Verfassers, besonders dazu geeignet, Klarheit über die Grundfragen zu verbreiten. Auf theologischem Gebiet werden Dr. Palmer's Leistungen von allen Parteien mit Auszeichnung genannt; er hat sich aber auch als Componist und Musiktheoretiker mehrfach rühmlich bekannt gemacht; gerade er ist daher vor Vielen dazu geeignet, die verworrenen Fragen der Hymnologie ihrer Lösung näher zu bringen. Es wäre wunderbar, wenn nicht seine theologischen Grundanschauungen von vielen Theologen, seine ästhetischen von vielen Musikern heftigen Widerspruch erführen; und wir selbst können dem Verfasser in seinen Ansichten »über das musikalisch Schöne« nicht ganz folgen. Aber wir fühlen uns ihm zu lebhaftem Danke verpflichtet, weil uns in ihm ein mächtiger Bundesgenosse aus dem Lager derer erstanden ist, welche sehr häufig die allerberechtigtesten Forderungen der Kunst mit falschen kirchlichen Theorien abweisen zu dürfen glauben. Er ist ein sehr entschiedener Anhänger des Evangeliums und seiner positiv kirchlichen Ausgestaltung, aber mit derselben Wärme und Begeisterung hat er sich in die Musik aller Zeiten eingelebt, überall das Schöne, Wahre und Edle liebevoll suchend und anerkennend, um es, so weit als möglich, »zur Ehre Gottes und der Erbauung der Gemeinde« zu verwerthen. Dazu kommt, dass er mit seltener Meisterschaft über Stoff und Darstellung gebietet, so dass er die höchst verwickelte Aufgabe gelöst hat, sowohl die Schwierigkeiten grundlegender Erörterungen auf theologischem und ästhetischem Gebiete gleichsam spielend zu überwinden, als auch die Mannigfaltigkeit technischen und historischen Materials mit gefälliger Leichtigkeit in die Darstellung zu verweben, ohne dass dadurch weder die Gründlichkeit der wissenschaftlichen Deduction, noch die Uebersichtlichkeit der Anordnung und die lebendige Frische der Darstellung im Mindesten zu kurz kommt.

Um nun wenigstens im Allgemeinen den Standpunkt und die Methode des Verfassers zu kennzeichnen, heben wir einige von den Grundgedanken, die uns auf musikalischem Gebiete am meisten interessiren, hervor, es den Theologen überlassend, seine Aufstellungen über Kirche und Cultus zu kritisiren, den hymnologischen Literarhistorikern aber, seine Erörterungen über die kirchliche Poesie zu prüfen. Palmer behandelt nämlich, nachdem er in der Einleitung die Nothwendigkeit und Berechtigung dieser »Theorie« im Anschluss an die früheren mehr historischen Bestrebungen aufgewiesen hat, 1) die Idee des Gottesdienstes und der gottesdienstlichen Kunst, 2) die kirchliche Dichtkunst, 3) die kirchliche Tonkunst. Seine Hauptabsicht ist, zu zeigen, »was eigentlich Poesie und Gesang in der Kirche bedeuten sollen und wie sie beschaffen sein müssen, um diesem Zweck zu entsprechen«. S. 14. Um dies zu finden, stellt er als untersten Hauptsatz, der alles Folgende trägt, S. 47 fest, dass der Cultus nicht vornehmlich die Erbauung zum Zweck hat, sondern vielmehr ein freies menschliches Thun ist, »das ebenso Gott zu Ehren geschieht, wie der Mensch darin schon ein Seligsein, eine Geistesfreude in seinem Gott geniesst« S. 59. Ist dem so, dann hat auch die Kunst ihre Berechtigung im Cultus, ausser den eigentlich gottesdienstlichen Kundgebungen, wie Anbetung, Lehre, Bekenntniss etc. Denn die Kunst ist dem cultischen Handeln analog, indem sie uns in das Reich des Idealen versetzt, das mit dem Religiösen zwar keineswegs identisch, aber doch verwandt ist, S. 62. Ja Religion und Kunst suchen einander. Die Kunst sucht die Religion, »welche ihr für ihre Idealität einen positiven Inhalt bietet, der mehr als irgend etwas dazu angethan ist, künstlerische Gestaltung anzunehmen« S. 64. Und umgekehrt sucht der Cultus die Kunst, denn er will das Innere feiernd zur Erscheinung bringen, S. 65. An sich betrachtet muss der Kirche alles Schöne zur Verfügung stehen; allein die einzelnen Künste nehmen je nach dem Maasse, »in welchem ihre Mittel und Schöpfungen sich dem gottesdienstlichen Leben innerlich anschliessen«, eine verschiedene Stellung zum Cultus ein. Während nämlich die Tanzkunst gänzlich, S. 80, die Mimik bis auf die sehr untergeordneten Formen der Gesticulation und der Procession ausgeschlossen sind, S. 83, können sich die drei bildenden Künste nicht activ am gottesdienstlichen Leben betheiligen, S. 85, die Redekunst wird nur vom Prediger geübt; Poesie und Musik dagegen stellen ihre Werke der ganzen Gemeinde zu innerlicher Aneignung und lebendiger Reproduction anheim und sind daher die populärsten unter allen Künsten, S. 86. So weit der erste Abschnitt.

Aus dem zweiten, der über die kirchliche Poesie handelt und zunächst die Gattungen feststellt, welche im Gottesdienst Anwendung finden können, merken wir für unsern Zweck nur, dass der Verfasser das Dramatische und somit auch das Oratorium aus dem regulären Gottesdienste, »bei welchem die Gemeinde als Gemeinde eine religiöse Feier beabsichtigt«, also wesentlich auch durch ihre »amtlichen

Digitized by Google

Organe« sich bethätigen muss, ausschliesst, somit auch aus der Hymnologie; dass er aber aufs Bereitwilligste anerkennt, wie unter Umständen auch die Aufführung eines schönen geistlichen Oratoriums zu einem Gottesdienste, »einem gesegneten Moment in unserm Christenleben« werden könne.

Der dritte Abschnitt, über die kirchliche Tonkunst, ist für uns der wichtigste. Die Musik hat, wie wir sahen, ihre Berechtigung im Cultus einerseits als objective Darstellung des Schönen überhaupt, andererseits als ein künstlerisches Organ, durch welches die Gemeinde ihr allgemeines Priesterthum in würdiger Weise ausübt. Mit aller Entschiedenheit protestirt aber der Verfasser gegen die gebräuchliche Methode, diese Berechtigung daraus zu deduciren, dass die Tonkunst die Sprache der Empfindung sei, welche letztere, je tiefer erregt, je feierlicher und andächtiger sie werde, desto natürlicher sich musikalisch zu äussern strebe. Diese handgreifliche Illusion sucht Palmer gründlich zu vernichten, indem er im Anschluss an Hanslick's Schrift »über das musikalisch Schöne« und mit Hinweisung auf seine eigenen musikalischen Artikel in der Schmid'schen Encyklopädie für das Erziehungs- und Unterrichtswesen »gegen all' die üblichen Gefühlstheorien in der Musik« opponirt und in einer längeren, höchst lesenswerthen Erörterung S. 243 ff. das Zustandekommen des musikalisch Schönen aus Klang, Melodie, Harmonie und Rhythmus analysirt, um danach seinen Gebrauch für den Cultus zu bestimmen.

Ehe er uns jedoch sagt, was aus diesen Grundbestandtheilen des musikalisch Schönen für die besonderen Zwecke des Cultus geeignet sei und was nicht, oder mit andern Worten, welche Musik kirchlich, welche nicht kirchlich sei, stellt er zunächst die verschiedenen Hauptformen auf, in denen die Musik im Gottesdienst überhaupt auftreten kann. Diese sind:

1) Der Gesang der ganzen Gemeinde, und zwar, weil derselbe volksthümlich also liedmässig sein muss, zuvörderst als Choral, dann allenfalls auch als kurzes Responsorium, nicht aber als Psalmodie, weil diese bei einer grösseren Gemeinde niemals ohne Verwirrung der Sprechsilben ausführbar wäre.

2) Der Gesang des Geistlichen bei der Liturgie, aus katholischem Ritus von Luther im Princip mit Recht beibehalten, weil heilige Worte der Schrift in einer idealeren Sprache recitirt werden sollen. Diesem Zwecke entspricht am besten der gregorianische Kirchengesang, nicht als wäre derselbe heiliger als andere Musik, sondern weil er wegen seiner Alterthümlichkeit und Fremdartigkeit einen sehr markirten Gegensatz gegen unsere sonstige Musik bildet. Evangelien und Episteln aber sollen nicht gesungen, sondern gut gelesen werden, wie überhaupt, wo der Geistliche kein guter Sänger ist, das Lesen die Stelle des Gesanges vertreten sollte. — Wir können bei dieser Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, dass man kirchlicher Seits bei der Bildung der zukünftigen Geistlichen viel ernstlicher als bisher auf Uebung in der Musik und besonders im Gesange halten möchte, eingedenk der allbekannten dringenden Ermahnungen unserer Reformatoren. Wie kläglich, oft geradezu anstössig und alle Erbauung störend werden grösstentheils die Einsetzungsworte, der Segen u. A. von den Liturgen abgesungen! Und auch abgesehen von dem ästhetischen Gesichtspunkte — wie wichtig ist die Gesangübung für die Bildung der Sprache und Rede! wie wichtig die Kenntniss der Harmonielehre und des Orgelspiels für die Leitung des öffentlichen Gottesdienstes überhaupt!

3) Als dritte Form des kirchlichen Gesanges bezeichnet Palmer den Chorgesang, obgleich es schwer ist zu sagen, was für eine Bedeutung derselbe eigentlich im Cultus habe und ob ihm im evangelischen Gottesdienst überhaupt ein Raum offen bleibt; was bei dem katholischen gar keinem Zweifel unterliegen kann, insofern dort die Kunst als ein Opfer »im Cultus activ auch nur vom Klerus ausgeübt wird«. In Luther's »deutscher Messe« bleibt nirgends ein Bedürfniss zum Eintreten des Chors, noch weniger im reformirten Cultus, der der Kunst überhaupt abhold ist. Da sich nun nach des Verfassers Ansicht in der That kein zwingender Grund für die Einordnung der Figuralmusik in den evangelischen Gottesdienst anführen lässt, so haben die kirchlichen Rigoristen ein scheinbares Recht, denselben als nur ästhetisch wirkend, also die Andacht zerstreuend, ja störend — gänzlich zu verbannen, ohne einmal zu fragen, wie doch wohl unsere frommen und kirchlich gesinnten Voräitern dazu gekommen sind, so viele Stiftungen für Kirchenchöre zu machen. — Um den Chorgesang dennoch zu rechtfertigen, hat man verschiedene Gesichtspunkte geltend gemacht, mit deren Kritik sich der Verfasser den Weg zu seiner eigenen Ansicht bahnt. Sehr beachtenswerth erscheint ihm der von Riehl in den Culturstudien ausgeführte Gedanke, dass die Kirche durch die Figuralmusik allgemeinere musikalische Bildung im Volke verbreiten solle, wenngleich dies kein eigentlich hymnologischer, sondern nur ein pädagogischer Gesichtspunkt ist. Wissenschaftlich unhaltbar ist dagegen die Auffassung, als solle der Chor gegenüber der irdischen Gemeinde die Chöre der Engel, die ideale Gemeinde vorstellen;*) nicht minder diejenige Schleiermacher's, wonach im Chor der musikalische Ausschuss der Gemeinde zur Geltung komme, dessen eigenthümliche Begabung nach Lange (»Hymnologie«) dem Herrn geweiht werden müsse, was ja nicht nothwendig im Gottesdienst zu geschehen braucht. Wenn daher schon Nitzsch nur vom praktischen Standpunkt aus den Chor als nothwendig zur Haltung und Leitung des Gemeindegesangs rechtfertigen zu können glaubt, so lässt Palmer die Nothwendigkeit desselben gänzlich fallen, vertheidigt ihn aber desto wärmer, »weil es um den Chorgesang etwas Schönes ist«, das ebenso die sabbatliche Freude auf die edelste Weise fördert, wie es zugleich eine würdige Darbringung gegen den Herrn ist, der auch die Gabe des Gesanges gegeben. — Aus eben diesem Grunde rechtfertigt denn der Verfasser endlich

4) auch die Instrumentalmusik, nämlich die des Orchesters, gegen mancherlei thörichte und unklare Einwendungen. Doch soll das Orchester nicht selbständig, sondern nur gemeinsam mit dem Gesang auftreten, weil ein künstlerisch befriedigender Instrumentalsatz zu viel Zeit kosten und ausserdem für sein »andächtiges« Verständniss einen der Menge nicht erreichbaren Grad musikalischer und allgemeiner Bildung fordern würde. »Nur der Orgel muss das Recht vorbehalten bleiben, am bestimmten Orte allein, ohne Gesang, ihre Macht zu entfalten.«

Aus diesen grösstentheils mit des Verfassers eigenen Worten angeführten Sätzen wird dem Leser der Standpunkt des Buches so weit klar geworden sein, dass wir

*) Die von Schöberlein »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges« aufgestellte Ansicht, wonach der Chor die gesammte Kirche gegenüber der einzelnen Local-Gemeinde vertreten soll, hat Palmer, so viel wir sehen, nicht berücksichtigt. Dieselbe scheint uns aber schon darum unhaltbar, weil das Bewusstsein der gesammten Kirche auch in der Gemeinde selbst durch den Choral, durch das Glaubensbekenntniss, durch das Vaterunser u. A. hinlänglich zum Ausdruck gelangt.

Digitized by Google

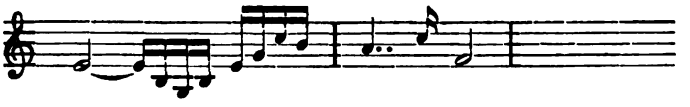
nicht mehr nöthig haben, dem Gange desselben in die einzelnen Capitel über den Choral, den Chorgesang und die Orgel zu folgen. Wir finden auch dort überall klare, auf das Wesen des Evangelischen und der Kunst zurückgeführte und wohldurchdachte Anschauungen. Eben darauf kommt es dem Verfasser an. Er hat sich ausdrücklich vorgenommen, »alles das, was er auf Seiten der Theologie wie auf Seiten der Kunst für falsch, für Fiction erkennt, auch ohne Scheu vor herrschenden Meinungen beim rechten Namen zu nennen«. Deshalb wird sein Werk hoffentlich aufklärend, versöhnend wirken, wenn es ihm auch an Gegnern nicht fehlen wird. Wenn er z. B. mit aller Entschiedenheit sich gegen die »Schwungweise« des sogenannten rhythmischen Chorals erklärt und die ganze Bodenlosigkeit der dahin gerichteten Bestrebungen geisselt S. 288 ff., wenn er ferner die einseitige Ueberschätzung des gregorianischen Kirchengesanges und der damit zusammenhängenden Tonsatzweise kritisirt S. 304 ff., wenn er schlagend nachweist, dass die hergebrachte Entgegensetzung von kirchlicher oder »heiliger« und »weltlicher« Musik zum grossen Theil auf ganz falschen Voraussetzungen beruht S. 346 ff., wenn er unter Anderm auch Bach's Cantaten und Motetten wieder zu Ehren bringen will S. 345, wenn er endlich in dem ausserordentlich schönen Capitel über die Orgel sogar die vielbestrittenen Zwischenspiele wieder in Schutz nimmt und für den Organisten nicht blos das Recht, sondern auch die Pflicht des freien Phantasirens fordert — so wird dies Alles ohne Zweifel in hochkirchlichen Kreisen mit Achselzucken oder Widerspruch aufgenommen werden; wir aber können vom künstlerischen Standpunkt aus ihm nur dankbar sein für die Wärme und Entschiedenheit, mit welcher er sich überall der berechtigten Forderungen der Kunst annimmt. Dafür wird es ihm gewiss kein Musiker übelnehmen, wenn von dem begeisterten Anhänger Hanslick's seine etwaigen Einwendungen gegen die Theorie vom »objectiv Schönen« in der Musik, in das Gebiet der — »Faseleien« verwiesen werden. Diese Differenz ist ja wohl nicht der Art, dass sie die wiederholte und aufmerksame Lectüre des höchst verdienstvollen Buches zu stören oder Jemanden an der angelegentlichsten Empfehlung desselben zu hindern vermöchte.

Berichte.

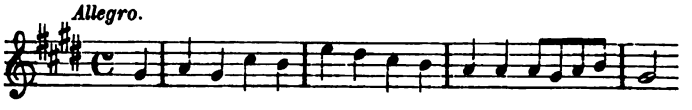
Paris. *R. J.* Der Frühling und mit ihm eine tropische Hitze ist so rasch hier eingetreten, dass die musikalische Saison plötzlich eines frühen Todes erblichen ist. Aber ihr Ende war ein glänzendes! Joachim spielte im Conservatoire das Concert von Beethoven und feierte einen Triumph, wie wir ihn noch selten in jenen Räumen erlebt haben; ein Triumph gleich ehrenvoll für das Publicum wie für den Künstler, da er durch das Höchste und ewig Wahre in der Kunst erreicht wurde und somit einen neuen Beweis gab, dass der musikalische Sinn hier eine grosse Läuterung erfahren hat. Das ist einmal wieder ein ächter, wahrer Künstler, der mit heiliger Weihe zum Publicum spricht, ihm nur Wahrheit verkündet, der aus tiefstem Herzen ihm die Worte der heiligen Kunstschriften verständlich macht und unbekümmert über den eigenen Effect nur an die Auffassung und Wiedergabe des Werkes denkt; ein treuer Priester der Kunst!

Am 28. April fand die erste Aufführung der »Afrikanerin« statt, die von halb acht bis zwei Uhr Morgens währte! Wir wollen nach einmaligem Hören keine Beurtheilung, sondern nur unsere Eindrücke geben. Was zunächst das Sujet von Scribe betrifft, so enthält es eigentlich keine jener dramatischen, massenhaften Situationen, wie er sie in den andern Werken für Meyerbeer zu schaffen wusste. Meyerbeer liess sich wohl nur durch die Gegensätze, die ihm das europäische und indianische Colorit bot, verführen, diesen Text zu nehmen, und diesem ist es zuzuschreiben, dass wir in dem Werke, mit Ausnahme des ersten Finales, keinem gross angelegten Musikstücke begegnen, in welchen doch Meyerbeer besonders excellirte und den dramatischen Effect so hoch zu steigern wusste. Man erzählte während der Proben, dass in dieser Oper Meyerbeer seinen Stil bedeutend modificirt habe, und dass die Musik weit einfacher sei als in seinen übrigen Werken. Wir finden dies nur in so fern bestätigt, als wir finden, dass sie im Allgemeinen weit mehr seiner alten Manier angehört und italienische Färbung hat, und wären geneigt, was Stil betrifft, das Werk als Uebergang zwischen Crociato und Robert zu bezeichnen.

Der erste Act spielt im königlichen Schlosse in Lissabon im Rathssaal und beginnt mit einem Recitativ zweier Frauen, dem eine Romanze in G-dur folgt, die, sowie das darauf folgende Terzettino, uns nicht besonders bemerkenswerth schien. Der Rath, die Bischöfe, der Grossinquisitor treten auf mit einem Unisono-Chor in Es-dur:



der grossen Beifall erhielt und wiederholt werden musste. Es ist eine breite Melodie in den tieferen Stimmregionen und in der Weise des bekannten Chores aus Crociato. Vasco di Gama bittet den Rath, ihn mit der Mission zu betrauen, das von ihm geahnte ferne Land aufzusuchen und stellt ihm, als Beweis, dass es wirklich bestehen müsse, eine Sclavin und einen Sclaven vor, von unbekannter Art, die er auf dem Sclavenmarkt in Afrika eingekauft habe. Der Rath versucht von den beiden Sclaven selbst nähere Auskunft zu erhalten, diese verweigern sie. Wir erfahren aber aus ihrem heimlichen Zwiegespräch, dass Selika eine Königin ist, Vasco di Gama liebt und dass ihr Freund Nelusco auf diesen eifersüchtig ist. Das Verlangen von Vasco wird berathen und abgeschlagen. Dieser geräth darüber in grosse Wuth und vergisst sich so sehr gegen den hohen Rath, dass der Grossinquisitor Anathema über ihn ausspricht und ihn zu ewigem Gefängniss verdammt. Dieses Musikstück in E-dur $^4/_4$ scheint uns das gelungenste der Oper; es hat Schwung und Einheit. Das Thema, zwar an sich nicht sehr interessant

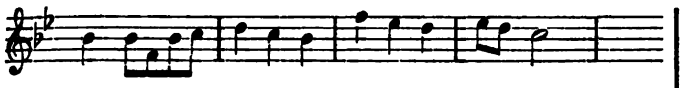


ist geistreich verarbeitet, der Effect steigert sich beständig, bis die verschiedenen Stimmen in eng geschürzten Nachahmungen das Thema wieder bringen und das Stück mit einer feurigen Coda schliesst. Dieses Finale machte grosse Wirkung und fand enthusiastische Aufnahme.

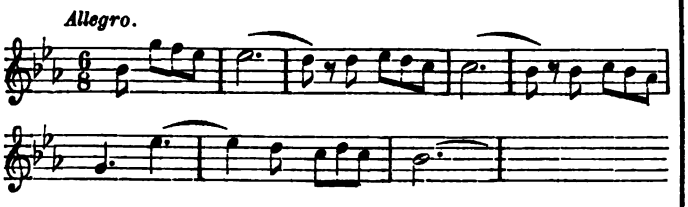
Der zweite Act zeigt uns das Gefängniss von Vasco; er schläft, gehütet von seiner Sclavin Selika, und in unruhigem Traum verräth er seine Liebe zu Ines. Selika, mit seltener Selbstaufopferung, singt, um ihn zu beruhigen, ein indianisches Schlaflied:

mit Triangel und concertirenden Echo-Passagen mit Flöte; es erinnert an die Weise des Componisten im *Pardon de Ploërmel.* Nerusco will Vasco im Schlafe tödten, Selika verhindert ihn daran, er aber schwört ihm Rache in einem fanatischen Allegro

Digitized by Google



Vasco erwacht und sinnt über seinen Plänen; er betrachtet auf der Landkarte die Küsten Afrika's bis zum Cap der guten Hoffnung, er sucht den Weg auf der linken Seite; da nähert sich ihm Selika und sagt (bewundern wir ihre geographischen Kenntnisse!): »Nicht hier, aber dort auf der rechten Seite, da ist eine grosse, reiche Insel!« Vasco, entzückt, schliesst sie in seine Arme. Duett mit obligater Violine:



Am Schlusse des Stückes tritt Ines ein, begleitet von Pedro, Präsident des kgl. Rathes; dieser zeigt ihr, wie Vasco Selika umarmt. Ueberzeugt, dass dieser ihr untreu geworden, hat sie dem Verlangen ihres Vaters nachgegeben und sich mit Pedro verlobt, aber dennoch beim König um die Freiheit Vasco's gebeten und sie erwirkt. Vasco, der ihren Verdacht erräth und noch nicht weiss, dass sie mit einem Andern verlobt ist, schenkt ihr seine Sclavin Selika und auch Nelusco. Jetzt erst erfährt er, dass Ines unwiederbringlich für ihn verloren ist und Pedro angehört, der überdies noch vom Könige die Mission erhalten hat, die man ihm verweigerte, die fernen Lande aufzusuchen. Nelusco verspricht Pedro, ihm zur Entdeckung derselben zu verhelfen. Der ganze zweite Act hat uns keinen lebendigen musikalischen Eindruck hinterlassen, natürlich ist die Instrumentation reich an einzelnen interessanten Zügen, wie sich dies von einem Meister wie Meyerbeer von selbst versteht; die Gedanken aber haben nicht Prägnanz genug, um eine nachhaltige Wirkung zu hinterlassen.

Der dritte Act zeigt uns zwei Verdecke eines grossen Seeschiffes, eines Schiffes, welches dem Director der Oper viele schlaflose Nächte gemacht hat und im Rathe der Maschinisten wilde Stürme hervorrief, ehe es flott wurde. Der Chor der Frauen auf dem zweiten Verdeck, das Gebet der Männer (in der Weise alter Kirchenmelodien) auf dem ersten Verdeck, der Ruf der Matrosen: »*Debout, l'équipage*«, ein Chor ohne Begleitung, sehr interessant modulirt, dies Alles bildet ein Gemälde voll Bewegung und Leben und enthält die dramatischen Eigenschaften, die Meyerbeer kennzeichnen. Wir übergehen rasch ein Lied (ein neues Piff paff) von Nerusco, den Pedro, der Commandant des Schiffes, als Steuermann bei sich hat, und ein Duett, eine der schwächsten Nummern, zwischen Pedro und Vasco. Dieser hat selbst ein Schiff ausgerüstet zu einer Entdeckungsreise, und stattet auf offenem Meere einen Besuch bei Pedro ab, um ihn und seine Gemahlin Ines vor gefährlichen Wegen zu warnen. Aber vergebens, Nerusco, der Verräther, hat das Schiff auf Klippen gesteuert, es strandet, die wilden Indianerstämme stürzen herein und morden Alle, die sich widersetzen.

Im vierten Act sehen wir einen freien Platz in einer indianischen Stadt. Alle Pracht der grossen Oper ist da entfaltet, und dem Auge so viel geboten, dass man dem Ohre nicht verübeln darf, wenn es nicht seine Pflicht gethan. Darum übergehen wir den Priestermarsch, die Balletmusik, die Arie von Vasco, und erwähnen nur das grosse Duett zwischen Selika und Vasco, das bedeutendste Stück dieses Actes. Selika, die Königin, um das Leben Vasco's zu retten, erklärt ihrem versammelten Volke, es sei ihr Gemahl, und dieser, der Ines todt glaubt und gerührt ist von Selika's Treue, versichert sie seiner Liebe!! Dies Duett erhielt grossen Beifall und ist für die Sänger so dankbar, als irgend ein Duo des italienischen Repertoires.

Ueber den fünften Act können wir nicht nach eigenem Eindruck berichten; unsere Kräfte waren nach 4½ Stunden erschöpft; wir verliessen nach Mitternacht den heissen Saal, der fünfte Act hatte noch nicht begonnen. Wir wissen aber, dass Selika, ihrerseits gerührt von der treuen Liebe Ines', der Todtgeglaubten, und Vasco's, beiden die Freiheit schenkt und sie zu Vasco's Schiffe geleiten lässt; sie aber giebt sich den Tod unter einem Mansenillenbaum, indem sie dessen tödtliche Ausdünstungen einathmet. Nerusco findet sie todt, und aus Verzweiflung tödtet auch er sich auf gleiche Weise. Ein Ritornell des Orchesters in diesem Acte soll eine eigenthümliche Klangwirkung von grosser Schönheit enthalten: Altviolen, Violoncelle, Fagotte und Clarinetten im Unisono. Es wurde *da Capo* verlangt. Die Aufführung ist im Ganzen eine sehr gute; Herr Faure als Nerusco, Mad. Sax als Selika ausgezeichnet. Naudin, der kostbare Tenor, hat eine schöne Stimme und er versteht zu singen. So viel für heute; vielleicht kommen wir später auf dies Werk zurück. Auch haben wir noch über mehrere interessante Concerte zu berichten.

Berlin. *R. W.* Gleichzeitig concurrirten hier zwei berühmte Gäste mit dem erwachenden Frühling. Im Opernhause war es Herr Niemann, welcher ein längeres Gastspiel mit den Partien des »Faust« und des »Fra Diavolo« begonnen hatte. So gelungen der geschätzte Gast in der erstgenannten Partie war, so vorzüglich er namentlich den ersten Act zur Geltung brachte, so wenig entsprach er als Fra Diavolo dem vom Librettisten, wie vom Componisten vorgezeichneten Bilde. Seine markige Stimme fügt sich ebensowenig den leichtfertigen Anforderungen der Auber'schen Partitur, als seine Hünengestalt sich die Schmiegsamkeit und Gewandtheit des eleganten Banditen anzueignen vermag. Auf anderem Gebiete dürfte daher für Niemann stets ein grösserer Erfolg zu erreichen sein. — Bei Kroll entzückt Frau Trebelli-Bettini die Berliner Italianissimi. Sie ist mit der ganzen Fülle ihrer makellosen Gesangskunst, mit der vollen Frische ihres unvergleichlichen Organs zu uns zurückgekehrt und scheint sogar, was Darstellung, Mimik und Ausdrucksfähigkeit des Tons anlangt, entschieden gewonnen zu haben; wenigstens zeigte ihre Azucena eine Wärme im Gesang und eine leidenschaftliche Degagirtheit im Spiel, die wir früher vermissten. Mit Ausnahme des Herrn Bettini, welcher mit kleiner, wohlgebildeter Stimme, leider aber ohne alles dramatische Leben und Geschick singt, sowie der Signora Brunetti, welche immer noch für ein kleineres Genre viel Fähigkeit besitzt, wenn auch ihre Stimme grosse Einbussen erlitten hat, ist die Operngesellschaft eigentlich nicht residenzfähig. Es geht mit diesem Unternehmen, wie es gewöhnlich mit theatralischen Unternehmungen zu gehen pflegt, welche sich an einen berühmten Namen knüpfen. Ein Stern erster Grösse muss seinen Glanz für die kleinen Sterne und die unentbehrlichen Talgstümpfchen herleihen, welche eigentlich nur das »Reisenecessaire« des erwähnten Sternes bilden.

Ohne mich über vier bis fünf Aufführungen des »Tod Jesu«, noch über die alljährlich in der Singacademie wiederkehrende Matthäuspassion weiter auszusprechen, gedenke ich mit wahrer Genugthuung der grossen Beethoven'schen Messe, die am Osterheiligabend durch den Stern'schen Gesangverein in ausgezeichneter Weise zu Gehör gebracht wurde. Die Schwierigkeiten, welche namentlich die unglaublich hohe Führung des Soprans einer Aufführung dieses Werks entgegenstellt, sind so erheblich, dass nur die tiefe und ewige Bedeutung der Composition sie immer und immer wieder mit dem Aufgebot aller Kraft überwinden lässt. Aber um Sätze wie das *Kyrie*, das *Incarna-*

Digitized by Google

tus und *Crucifixus*, das *Sanctus*, *Benedictus* und die Recitativstelle aus dem *Agnus* zu hören, ist kein Preis zu hoch. Von auswärtigen Kräften unterstützten Frau Caggiati und Herr Bletzacher, beide aus Hannover, aufs Beste. — Von andern Concerten ist noch zu erwähnen das des Violinisten Hrn. de Ahna, der namentlich durch den Vortrag des Joachim'schen »Concertes in ungarischer Weise« die ausserordentlichen Fortschritte, die er gemacht, an den Tag legte und für das musikalische Berlin gegründete Hoffnung erregt, dass es in ihm dereinst einen ausgezeichneten Geiger besitzen wird. Auch Herr Ehrlich gab ein eignes Concert, in welchem er unter Anderm ein Präludium und Fuge eigener Composition spielte, wodurch er Beherrschung der strengen Form, gepaart mit Geschmack, an den Tag legte. Ein Versuch des Herrn Ole Bull, die Geigenpartie in der kleinen Adur-Sonate von Beethoven Op. 12 auszuführen, misslang vollständig. Endlich hat auch das »Entschädigungsconcert« Stockhausen's, sowie das unter seiner Mitwirkung längst angekündigte letzte Concert der Gesellschaft der Musikfreunde stattgefunden, und man hat nunmehr Grund anzunehmen, dass es bis zum Herbst nur noch Niemann, der erwarteten französischen Operngesellschaft und den beiden Sommeropern bei Kroll und bei *ci-devant* Meysel, jetzt Woltersdorff, vorbehalten sein werde, referirende oder musikalisch-kritische Federn in Bewegung zu setzen.

Frankfurt a. M. *DL.* Der Cyklus unserer Quartett-Soiréen ist nun vollendet. Die vierte derselben brachte Streichquartette von Haydn (D-dur Op. 64) und Beethoven (G-dur Op. 18) und das Clavierquartett von Schumann. Dass letzteres mit grossem Beifall aufgenommen ward, sei besonders hervorgehoben. Die fünfte Soirée begann mit Beethoven's Streichtrio in G und schloss mit dem vortrefflichen Quartette von Cherubini in Es-dur. Zwischen beiden stand Schubert's Claviertrio in Es Op. 100, trotz einiger Längen doch jedenfalls eines der bedeutendsten Trios, welche nach Beethoven noch geschrieben worden; es müsste hier noch einigemal gehört werden, um völlige Würdigung zu finden. Das letzte Programm bot Mendelssohn's Quartett in Es Op. 12, dessen Canzonetta mit Recht lebhaften Beifall fand. Die zweite Nummer war das Quartett in C Op. 59 von Beethoven, welches, vortrefflich ausgeführt, das Publicum zum Hervorruf der wackern Künstler veranlasste. Die Schlussnummer war, statt des in Aussicht genommenen Septetts von Hummel, das Clavierquintett von Schumann. Ueber die Auffassung desselben befinden wir uns mit den Ausführenden nicht ganz im Einklang. Im langsamen Satze haben sich die Vortragenden einerseits durch den Alla breve-Takt zu einer zu raschen Bewegung im Ganzen, und andererseits durch das »*largamente*« zu einem so breiten Ziehen der beiden charakteristischen Sechszehntel verleiten lassen, dass der Satz schier wie ein $^6/_8$-Takt klang. Auch darf bei dem *Agitato* nur eine geringe Beschleunigung eintreten, es soll nicht wie eine ganz andere Taktart klingen. Auch im dritten Satze schien mir ein Missverständniss obzuwalten. Der $^6/_8$-Takt soll sich zu dem $^3/_4$-Takte so verhalten, dass 3 Achtel dort gleich 1 Viertel hier sind, so dass eine Taktveränderung gar nicht fühlbar wird; dies ist wohl der Sinn des »*l'istesso tempo*«; unsere Künstler nahmen aber das erste Tempo so ausserordentlich rasch, dass bei dem Taktwechsel ein merkliches Langsamerwerden eintreten musste. Der letzte Satz endlich erhielt durch die diesmal wirklich maasslose Wucht des Anschlages des Pianisten Wallenstein und das dadurch hervorgerufene Aufgebot aller Kräfte der Uebrigen etwas — ich möchte sagen Ungeschlachtes, das die Zuhörerschaft mehr verblüffte als erwärmte. Dies war doppelt zu beklagen: einmal wurde das Werk, das doch heute wohl unbestritten zu dem Herrlichsten zählt, was diese Gattung aufzuweisen hat, nicht gewürdigt, und andererseits entging den Unternehmern am Schlusse ihrer Leistungen der Dank, der ihnen in reichem Maasse gebührt. Wenn das Zusammenspiel derselben noch nicht jenen Grad der Vollkommenheit erreicht hat, den wir sonst schon gehört, so möge man einfach bedenken, dass, hätten sie darauf warten wollen, wir in diesem Winter die Quartette gänzlich entbehrt hätten. Auch konnte man, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, ein stetes Zunehmen der Sicherheit ganz wohl bemerken. Ein besonderes Verdienst haben sich die Herren Heerman und Genossen noch dadurch erworben, dass sie Meister Schumann neue Anhänger verschafft, indem sie mehrere seiner Werke, und meist in trefflicher Ausführung, zu Gehör brachten. Ich hebe dies um so lieber hervor, als ich oben einen einzelnen Vortrag nicht loben konnte.

Auch das Museum hat seine Abende beschlossen. Der neunte brachte in ziemlich guter Ausführung die B dur-Symphonie von Beethoven und die Ouvertüre zu Semiramis von Catel. Fräulein Eggeling aus Braunschweig zeigte in einer Haydn'schen Arie grossen Umfang und in Weber's »Glöcklein im Thale« schönen Vortrag; einige Lieder outrirte sie bedeutend. Der Violoncellist de Swert spielte dasselbe schreckliche »Concert« von C. Schuberth, welches er diesen Winter allerwärts gespielt; sogar seine eigene *Mazourka fantastique* enthielt mehr wirkliche Musik, als jenes sein sollende Concert. Dem Vortrage fehlte, bei nicht zu bestreitender Fertigkeit und Kraft, alle künstlerische Weihe. — Das zehnte Concert begann mit Spohr's Symphonie in C-moll und endigte mit Mendelssohn's anspruchsloser aber frischer Ouvertüre zur »Heimkehr«. Unser allzeit schlagfertiger C. Hill übernahm den gesanglichen Theil statt des plötzlich erkrankten Herrn Bletzacher aus Hannover. Die Herren Wallenstein, Heerman und Brinkmann trugen unter grossem Beifalle Beethoven's Tripelconcert vor. Das Interessanteste für mich war die Medea-Ouvertüre von Wold. Bargiel. Sie machte mir den Eindruck, als ob man es hier mit einem ächten Manne, mit einem ganzen Künstler, dem es weder an Ernst noch an Geist fehlt, zu thun habe. Uebrigens regte sich keine Hand zum Beifalle. — Das elfte Concert war besonders interessant durch seinen zweiten Theil: Schumann's Faustscenen, dritte Abtheilung. Das Werk ist reich an Schönheiten. Leider war die Aufführung des sehr schweren Stückes nur eine mittelmässige; wir würden deshalb für nächstes Jahr eine Repetition unbedingt befürworten. Den ersten Theil des Programms bildete eine minder bedeutende Symphonie von Haydn (D-moll) und das Concert von Beethoven in Es-dur, von Frl. Mehlig aus Stuttgart mit Kraft und Feuer vorgetragen. — Der letzte Museums-Abend begann mit der Ouvertüre zu »Anacreon«, worin unsere Violinisten in trefflichem Zusammenspiele excellirten. In Herrn und Frau Hauser aus Carlsruhe lernten wir ein gediegenes Sängerpaar und in Herrn A. Wilhelmj einen Violinisten von colossaler Technik kennen. Er spielte das *Concert militaire* von Lipinski und die »ungarischen Lieder« von Ernst. Die C moll-Symphonie von Beethoven beschloss die diesjährige Saison des Museums. Die Aufführung schien nicht so ganz sicher, festigte und steigerte sich jedoch zum grandiosesten Schlusse. Ich darf von der Besprechung der Museumsconcerte nicht scheiden, ohne einer Persönlichkeit zu gedenken, deren Wichtigkeit gar leicht verkannt wird: des Begleiters der Lieder. Herr Wallenstein versieht dies undankbare Amt mit einer Hingebung, mit einer Unterordnung und einem feinen Gefühle, dass ich nie habe schöner begleiten gehört. Deshalb hoffe ich auch zuversichtlich, dass jenes zu starke Auftragen, das in seinen Solo- und Ensemblevorträgen zuweilen vorkommt, sich bald geben wird.

Das zweite Concert des Rühl'schen Vereines enthielt Bach's Magnificat und Mendelssohn's »Athalia«. Das erstere war keineswegs, wie hier Viele glaubten, ein neu aufgefundenes,

Digitized by Google

hierselbst noch nie gehörtes Werk, sondern ist vor etwa 20 Jahren schon wiederholt vom Cäcilien-Verein gegeben worden. Die Bearbeitung von R. Franz, nach der wir es diesmal hörten, scheint mir hin und wieder zuviel zu thun, zu sehr in's Kleine zu gehen. Auch die Ausführung war nicht gerade vortrefflich; das Orchester nicht überall ganz sicher, Licht und Schatten nicht gehörig vertheilt, so dass das gewaltige Werk bei der Zuhörerschaft wenig Anklang fand. Eine baldige Wiederholung wäre auch hier sehr erwünscht. Bei Weitem mehr sprach Mendelssohn's »Athalia« an, nach meiner Ansicht eins der schwächsten Stücke, die dieser Meister geschrieben. Die Erfindung ist matt, die Declamation oft geradezu falsch und die contrapunktische Arbeit unbedeutend. Die Aufführung war im Ganzen sehr gut; der zwar auch nicht bedeutende aber doch beliebte Priestermarsch ging spurlos vorüber, vielleicht wegen des zu raschen Tempos, welches keine Kraft aufkommen liess.

War somit dieses Concert kein besonders gelungenes, so kann man dagegen das zweite des Cäcilienvereins einen wahren Festtag nennen. Es waren die alten, ewig jungen Jahreszeiten, die Alt und Jung entzückten. Um nicht partheiisch zu werden, will ich sogleich bemerken, dass die Solisten, Frl. Rothenberger aus Cöln, die Herren Denner aus Cassel und Hill von hier in einigen Ensemblesätzen eine bedenkliche Neigung zum Zögern verriethen, die die traurigsten Folgen hätte haben können, wären nicht Chor und Orchester so unerschütterlich fest gewesen. Hiervon abgesehen, war die ganze Aufführung eine so vollendete, dass ich weiter Nichts zu sagen habe, als den Dank der Zuhörerschaft auszusprechen.

Nachrichten.

Der Sommer dieses Jahres lässt sich in Deutschland ungewöhnlich musikalisch an, eine Unzahl von Aufführungen, Sänger- und Musikfesten lockt die Freunde der Musik je nach ihrem Geschmacke und Standpunkte dahin und dorthin. Wer Alles mitmachen wollte, müsste beständig auf den Schienen sein: Am 13. (statt 12.) Mai erste Aufführung des Passions-Oratoriums von Ferd. v. Roda in Rostock. Am 15. Mai erste Aufführung von »Tristan und Isolde« im Münchner Hoftheater, zu welcher R. Wagner in einem langen und bombastischen, an Fr. Uhl gerichteten, Briefe seine »Freunde« eingeladen hat (siehe »Signale« Nr. 22). Vom 25. bis 28. Mai in Dessau »Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musik-Vereins«. Vom 4. bis 6. Juni Niederrheinisches Musikfest in Cöln (Dirigent: Hiller, Programm: Ouvertüre zu Paulus, Israel in Egypten, Ouvertüre zur Zauberflöte, zwei Theile aus den Jahreszeiten, Finale aus Faust von Schumann, zweiter Satz der A dur-Symphonie von Beethoven [lauter Stückwerk — dieses Programm wird dem Festcomité viel gerechten Tadel zuziehen], Symphonie »Es muss doch Frühling werden« von F. Hiller u. A.). Gleich darauf (10. bis 12. Juni) ein Musikfest in Braunschweig (Dirigenten: Herbeck aus Wien und Abt, Programm: Samson von Händel, Neunte Symphonie von Beethoven u. A.). Im Juli deutsches Sängerfest in Dresden, und in Mainz das fünfte Mittelrheinische Musikfest (Dirigent: Lux, Programm: Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart, Judas Maccabäus von Händel, Pastoral-Symphonie von Beethoven, Chöre a capella von Palestrina und Vittoria, Psalm von Fr. Lachner, Lobgesang von Mendelssohn u. A.).

Im zweiten und dritten Abonnement-Concert der grossh. Hofkirchenmusik in Carlsruhe (Dirigent: Herr Giehne) kamen folgende Werke zur Aufführung: Präludium und Fuge in F-moll für Orgel von Händel, zwei Chöre a capella von Palestrina und Th. Baj, *Ave Maria* für Tenor von Cherubini, Trio für Orgel von J. L. Krebs, *»Tenebrae«* von M. Haydn, Sopran-Hymne von Mendelssohn, Busslied von Beethoven, Choralvorspiel und Choral »Wachet auf« für Orgel von S. Bach, Psalm für Sopran und Bass von Marcello, Zwei Chöre a capella von Arcadelt und Bortniansky, Sopran-Arie aus Elias von Mendelssohn, »Bleib bei uns«, Cantate von S. Bach. — Präludium und Fuge E-moll für Orgel von S. Bach, Zwei Chöre a capella von Palestrina, *Ave Maria* für Sopran von Marschner, Adagio und Andante für Orgel und Violine (?) von S. Bach, Zwei geistliche Lieder von J. W. Franck, *Incarnatus* und *Crucifixus* für 8stimmigen Chor von Cherubini, Zwei Choräle von Prätorius und Hassler, Sopran-Arie aus dem Messias von Händel, Lamentationen von Allegri, Quintett aus dem Passionsoratorium »Die Pilgrime auf Golgatha« von J. A. Hesse, Pastorale für Orgel von S. Bach, Alt-Hymne von Mendelssohn.

Der Oratorien-Verein in Esslingen, unter Direction des Herrn Chr. Fink, brachte in seiner letzten Aufführung am 28. April die Stücke aus dem unvollendeten Oratorium »Christus« von Mendelssohn und S. Neukomm's Cantate »Der Ostermorgen« zur Aufführung.

Herrn Kittl, dem früheren Director des Prager Conservatoriums, ist eine jährliche Pension von 800 fl. bewilligt worden. Demnach ist die »Entlassung«, von welcher alle Zeitungen berichteten, wohl als eine Inruhestand-Versetzung aufzufassen.

Die Original-Partitur von Mozart's »Schauspieldirector« ist gegenwärtig im Besitz des Herrn Carl Meinert in Frankfurt a. M.

Leipzig. *E.* Bei der zweiten Hauptprüfung des Conservatoriums (am 27. April), war das Pianoforte durch Compositionen von Moscheles, C. M. v. Weber, Henselt und Chopin; die Violine durch Compositionen von David und Beethoven; der Gesang durch Händel vertreten. Es producirten sich: Frl. Melanie Kessler aus Lemberg, Herr Gustav Wolff aus Berlin, Herr Carlyle Petersilea aus Boston, Herr Horton Alison aus London (Pianoforte), Herr Georg Asbahr aus Kiel, Herr Heinrich Deecke aus Hannover, Herr Otto Kaletsch aus Cassel (Violine), und Frl. Clara Schmidt aus Breslau (Gesang). Von den Schülern und Schülerinnen, welche in dieser Prüfung auftraten, können wir nur diejenigen hervorheben, welche sich besonders auszeichneten; von den andern genügt es zu sagen, dass ihre Leistungen von fleissigem Studium Zeugniss gaben, obgleich durch Mangel an Erfahrung und durch Befangenheit Alles noch nicht zur Vollkommenheit gelangt ist. Herr Gustav Wolff hat bedeutende technische Fortschritte gemacht; es fehlt ihm aber die künstlerische Ruhe und Mässigung; da er entschieden mit musikalischem Sinn begabt ist, so bezweifeln wir nicht, dass dieser Mangel bald beseitigt werden wird. — Eine Technik von seltener Kraft und Ausdauer besitzt Herr Petersilea; aber seine Auffassung und sein Vortrag geben wenig Beweise von musikalischem Sinn; man bewundert die Kraft, aber die Gefühle, welche durch diese Kraft ins Leben gerufen werden sollten, bleiben erstarrt. — Bei Herrn Alison finden wir die Vereinigung einer guten Technik, nicht ganz so brillant vielleicht wie die, welche Herrn Petersilea auszeichnet, mit feinem musikalischen Gefühl; besonders schön ist sein Anschlag; die schweren Passagen wurden alle mit Bravour und mit schönem runden Ton gespielt. Herrn Alison können wir getrost eine gute Zukunft prophezeien. — Eine wahre Freude war es Herrn Deecke zu hören; er ist schon zu einer künstlerischen, für seine Jahre sehr seltenen Reife gelangt; in seiner Spielart begegnen uns die besten Vorzüge der David'schen Schule. — Frl. Clara Schmidt besitzt eine umfangreiche Altstimme von schönem Wohllaut; die Stimmbildung ist besser als wir von Gesangsschülerinnen des Conservatoriums zu hören gewohnt sind; auch war der Vortrag ganz gut. — Weniger Hervorragendes bot die dritte Prüfung, deren Programm hier folgt: Erster Satz des Clavier-Concerts in Es von Beethoven, Herr W. Leipholz aus Bischofsburg. Zweiter und dritter Satz des Violin-Concerts in E von David, Herr Otto Wiegert aus Magdeburg. Streichquartett von Beethoven in F-moll, die Herren H. Deecke aus Hannover, A. Krause aus Görlitz, H. Brandt aus Hamburg und F. Pester. Schottische Lieder von Beethoven, gesungen von Frl. Cl. Schmidt aus Breslau. Barcarole und Finale aus dem Clavierconcert in Fis-moll von N. Burgmüller, Herr J. E. Perabo aus Chicago. Arie aus »Paulus« von Mendelssohn, Herr P. Richter aus Striegau. Erster Satz des Clavier-Trios in C-moll von Mendelssohn, Clavier Herr A. Volkland aus Braunschweig. Zweiter und dritter Satz des Clavier-Concerts in E-moll von Chopin, Herr Rich. Kleinmichel aus Hamburg. — Die beste Leistung war die des Herrn Perabo. Obgleich die Technik nicht immer ganz unfehlbar ist, besitzt er doch mehr als gewöhnliche Fertigkeit; sein musikalisches Gefühl berechtigt zu den besten Hoffnungen. Viel Lobenswerthes bot auch das Spiel von Hrn. Kleinmichel; nur mangelte es etwas an poetischem Duft, welchen ein Chopin'sches Concert verlangt. Viel Bravour und ziemliche Fertigkeit hat Herr Leipholz; sein Spiel würde noch bessere Wirkung machen, wenn der Anschlag weniger hart wäre und wenn er zu grelle Farben vermiede. Herr Wiegert scheint gute Anlagen zu haben; sie sind aber noch nicht so ausgebildet, dass wir mit Entschiedenheit darüber sprechen können; hoffentlich hören wir den jungen Violinisten nächstes Jahr noch einmal. Das Quartett haben wir in den Abendunterhaltungen des Conservatoriums bedeutend besser spielen gehört; diesmal war der Klang unschön und das Ensemble nicht immer exact; die Instrumente scheinen nicht gut gewesen zu sein. Frl. Schmidt bestätigte die gute Meinung, welche ihre schöne Stimme und ihr angenehmer Gesang in der zweiten Prüfung erregt hatten; die schönen schottischen Lieder gab sie mit Einfachheit und Innigkeit. Herr Richter sang mit angenehmer Stimme und mit gutem Geschmack.

Digitized by Google

Die Bachorgel in Arnstadt betreffend.

Herr H. B. Stade, Cantor und Organist in Arnstadt, dessen Bemühungen um die dortige Orgel, welche durch S. Bach's ersten Orgeldienst die Weihe erhielt, vielfache Anerkennung und auch den erwünschten Erfolg bis zu dem Punkte gehabt haben, dass die Restaurirung dieser Orgel ihrer Vollendung entgegengeht (noch in diesem Sommer soll sie feierlich eingeweiht werden), theilt uns mit, dass die Kosten dieser Restaurirung sich durch unvorhergesehene, aber unumgänglich nothwendige Nacharbeiten um ein Beträchtliches erhöht haben und noch ein Deficit zu decken ist. Er sendete uns einen Aufruf zu weiteren Gaben ein, den wir aber hier wörtlich mitzutheilen nicht in der Lage sind. Es wird genügen, wenn wir den deutschen Musik- und namentlich Bachfreunden seine Bitte um Einsendung weiterer Beiträge hier kurz ans Herz legen. Die Red.

Zeitungsschau.

Wir entnehmen einem Berichte der »Oldenburger Zeitung« über die Concerte der grossh. Hofcapelle und speciell über die neue mit grossem Beifall aufgenommene Composition von ihrem Capellmeister Herrn A. Dietrich, deren wir schon unter den Nachrichten in Nr. 17 gedacht haben, die Auseinandersetzung des zu Grunde liegenden Gedichts, welches sich durch Neuheit des Inhalts zwar nicht besonders hervorthut, für den Componisten jedoch als gute Unterlage seiner Musik dienen konnte: »Der Graf von Liebenstein in Begleitung seiner Tochter Hildegunde (unter ihnen Kuno von Reichenstein) und Edelfrauen, gefolgt von Knappen, reitet von der Burg herab zur Jagd in den Wald. Die Tochter liebt es »kühne Jägerthat zu vollführen«, sie reitet allein, nur gefolgt von Knappen, tiefer in den Wald und entschwindet in Verfolgung eines Hirsches den Blicken der folgenden Knappen. Ein anderer Theil des Waldes nimmt sie auf, die Einsamkeit erfüllt sie mit einer stillen Sehnsucht, da erscheint Walter, Herzog vom Rhein. Gegenseitig freudig überrascht, finden sich nach einigen Dialogen ihre Herzen, bei Ankunft des Grafen und der Ritter wirbt daher Walter um die Hand Hildegundes. Aber andere Ritter, namentlich Kuno, haben ein gleiches Begehren, daher lässt es der Graf auf einen Wettstreit ankommen, dem Sieger die Hand seiner Tochter versprechend. Eine schildernde und betrachtende Episode, dem Chore in den Mund gelegt, schliesst den ersten Theil der Dichtung; inzwischen ist Walter, auf seinen Gott bauend, dem mit dämonischen Gewalten im Bunde stehenden Kuno erlegen. Der zweite Theil beginnt mit einem Monologe, in welchem Kuno Triumph und Dank gegen die dämonischen Wesen, die ihm zum Siege verholfen, ausspricht, zugleich aber auch die Sehnsucht nach innerem Frieden, dem selbst die Hildegunde zu opfern er den dämonischen Gewalten verspricht, in bewegter Weise verkündigt. Es öffnet sich nun eine Scene in Hildegunde's Wohngemach von ergreifender Wirkung; in Verzweiflung wählt sich Hildegunde den gefallenen, für todt gehaltenen Walter, d. h. den Tod, während der festliche Schmuck zur Hochzeit von ihren Frauen herbeigebracht wird. Es entwickelt sich ein wirksamer Wechselgesang zwischen der verzweifelnden Hildegunde und dem theilnehmenden Frauenchore, bis der Graf eintritt und an die Hochzeit mahnt. Hildegunde bleibt fest, um so mehr, als sie das höllische Blendwerk ahnt, mit Hülfe dessen Kuno gesiegt hat. Mit der Erscheinung Kuno's, der seine Braut abholen will, wird die Scene lebendiger zwischen ihm, dem erst schmeichelnden, dann drohenden Kuno und der alle Heiligen anrufenden Hildegunde, bis in erschütterndster Weise Kuno mit den Worten: »du rufst vergebens den Himmel an, denn Niemand ist dort, der helfen kann«, die Hildegunde mit Gewalt von den Ihrigen entfernt, sie widerstrebend aufs Ross setzen lässt und eiligst unter Hochzeitsgesang seiner Knappen abzieht. Was kaum gehofft, erfüllt sich; Walter, das Kreuz im Schilde führend, vor welchem Dämonen weichen, tritt ihnen entgegen, um kämpfend seine Hildegunde zu befreien, mit seinem Siege stürzt Kuno in die Fluthen des Rheins. Jubelnder Hochzeitsgesang schliesst das Ganze ab, nachdem in einem frommen, zarten Chore das Dankgefühl gegen die heil'ge Jungfrau seinen Ausdruck gefunden hatte.«

Die Wiener »Recensionen« sprechen sich über das von der »Singacademie« daselbst aufgeführte Schumann'sche Requiem dahin aus, die Composition sei durchweg stimmungsvoll und enthalte Einzelheiten von schönen musikalischer Wirkung; was die Ausführung betrifft, so sei das Werk gut studirt gewesen, auch was die Soli betrifft, und wäre mit Sorgfalt und Liebe, dem Publicum sehr zu Danke, ausgeführt worden. Wie fühlen uns verpflichtet, diese, den anderen Berichten widersprechende Aeusserung hier anzuführen.

ANZEIGER.

[72] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

PERLES MUSICALES.

Sammlung kleiner Clavierstücke

für

Concert und Salon.

Nr. 1.	**Bach, Joh. Seb.**, Gigue, B dur	5 Ngr.
- 2.	—— Rondo, C moll	5 -
- 3.	**Mendelssohn Bartholdy, F.**, Präludium, H moll, aus Op. 35, Nr. 3	7½ -
- 4.	**Schumann, R.**, Reconnaissance, As dur, aus Op. 9	5 -
- 5.	—— Promenade, Des dur, aus Op. 9	5 -
- 6.	**Paradies, P. D.**, Toccata, A dur	5 -
- 7.	**Reinecke, C.**, Courante, D moll, aus Op. 57, Nr. 2	5 -
- 8.	—— Ländler, As dur, aus Op. 57, Nr. 3	5 -
- 9.	**Eckert, C.**, Charakterstück, D dur, aus Op. 17, Nr. 1	5 -
- 10.	**Liszt, F.**, Consolations, Nr. 3, Des dur	10 -
- 11.	—— do. Nr. 5, E dur	7½ -
- 12.	**Schumann, R.**, Romanze, Fis dur, aus Op. 28, Nr. 2	5 -
- 13.	—— Träumerei, F dur, aus Op. 15, Nr. 7	5 -
- 14.	**Bach, Joh. Seb.**, Scherzo, A moll	5 -
- 15.	—— Aria, D dur	5 -
- 16.	**Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, Es dur, aus den Canons und Fugen Bd. I, Nr. 7	12½ -
- 17.	—— Canon und Fuge, D dur, aus den Canons und Fugen, Bd. II, Nr. 5	10 -
- 18.	**Reinecke, C.**, Mazurka, G moll, aus Op. 15	5 -
Nr. 19.	**Schumann, R.**, Am Camin, F dur, aus Op. 15, Nr. 8	5 Ngr.
- 20.	—— Kind im Einschlummern, E moll, aus Op. 15, Nr. 12	5 -
- 21.	**Bach, Joh. Seb.**, Praeambulum, G dur	7½ -
- 22.	—— Echo, H moll	5 -
- 23.	**Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, D moll, aus den Canons und Fugen, Bd. II, Nr. 6	12½ -
- 24.	—— Canon und Fuge, G moll, aus den Canons und Fugen, Bd. II, Nr. 16	10 -
- 25.	**Schumann, R.**, Valse noble, B dur, aus Op. 9	5 -
- 26.	—— Valse allemande, As dur, aus Op. 9	5 -
- 27.	—— Papillons, B dur, aus Op. 9	5 -
- 28.	**Weil, O.**, Allegretto grazioso, F dur, aus Op. 4, Nr. 1	7½ -
- 29.	—— Danse sérieuse, G dur, aus Op. 3, Nr. 1	7½ -
- 30.	**Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, A dur, aus den Canons und Fugen, Bd. II, Nr. 19	10 -

[73] Im Verlage von

Th. J. Roothaan & Comp. in Amsterdam

(Fr. Hofmeister in Leipzig)

ist erschienen:

G. A. Heinze, Op. 42. Die Auferstehung, Oratorium.

	Clavierauszug	fl. 12. —
	Chorstimmen	- 5. —
	Orchester-Partitur	- 40. —
	Orchester-Stimmen	- 36. —
Nr. 1.	**Aria** für Bariton	- 1. 20
- 2.	**Duett** für Sopran und Tenor	- 1. 50
- 3.	**Aria** für Sopran	- 1. 20
- 4.	**Arioso** für Alt	- —. 60

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. Mai 1865. **Nr. 20.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Alexander W. Thayer's »Chronologisches Verzeichniss der Werke L. v. Beethoven's«. — Recensionen (Geistliche Musik) [Schluss]. — Musikleben in Bonn. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Alexander W. Thayer's „Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig v. Beethoven's".

(Berlin, Schneider. 1865.)

H. D. Es ist bekannt und oft besprochen, dass für die genauere Kenntniss von Beethoven's Lebensgang und von der Entstehung und Veranlassung der meisten seiner Werke noch so gut wie Alles zu thun übrig ist; selbst die unter den früheren Biographen, welche durch ihr persönliches Verhältniss zu Beethoven genauer unterrichtet sein konnten, wie Wegeler und Schindler, haben sich dennoch bei vielen Gelegenheiten, wo die Feststellung einer Thatsache eine mühsame Untersuchung erfordert hätte, die Mühe derselben erspart und tragen die Schuld an einer Menge verbreiteter Irrthümer.

Auf keinem Gebiete aber zeigt sich die Ungenauigkeit und Unzuverlässigkeit der bisherigen Biographen häufiger und durchgreifender, als auf dem chronologischen. Von Marx und Nohl reden wir hier natürlich nicht; aber wenn der um die Kenntniss von Beethoven's Jugend so verdiente Wegeler sich über die Werke 3 und 4 des Meisters in fast unglaublicher Weise irren konnte (S. 30 der Notizen), wenn F. Ries, der fünf Jahre bei Beethoven lebte und in ununterbrochenem brieflichen Verkehr mit ihm stand, die Entstehung der D dur-Symphonie ins Jahr 1800 (statt 1802) verlegt und über die Beethoven'schen Arrangements sich ungenau unterrichtet zeigt, wenn Schindler, der Genosse der späteren Jahre, selbst in der von ihm selbst miterlebten Zeit arge Irrthümer begeht (so bei Op. 109, 110, 120), wenn er an unzähligen Stellen das Jahr des Erscheinens der Werke unrichtig angiebt, nach dem des Entstehens nur selten fragt, wenn es ihm begegnen kann, die bekannten 1783 erschienenen drei Erstlingssonaten Beethoven's als muthmaasslich verloren zu bezeichnen, — von den massiven chronologischen Fehlern, die Lenz begeht, ganz zu schweigen —, dann wird man eine Vorstellung gewinnen können von der Mühe, die es dem heutigen Forscher, für welchen viele der jenen Männern zugänglichen Quellen nicht mehr fliessen, bereiten muss, in diese Verwirrung Klarheit und Ordnung zu bringen.

Mit welcher Freude muss daher die musikalische Welt die Arbeit eines Mannes begrüssen, dessen gründliche Kenntniss der deutschen Musikgeschichte und der Lebensumstände Beethoven's längst bekannt ist, und dessen Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit in der Untersuchung allen seinen Mittheilungen eine Gewähr von Zuverlässigkeit verleiht, welche den meisten früheren Angaben abging. A. W. Thayer, welcher schon bei mehreren Gelegenheiten Beiträge zur Kenntniss von Beethoven's Leben geliefert hat,*) unternimmt es hier zum ersten Male, die Chronologie seiner Werke durch kritische Benutzung aller zugänglichen Hülfsmittel auf festen Boden zu stellen, und hat dadurch unserer Beethovenliteratur eine Bereicherung zugeführt, wie sie ihr bisher noch nicht zu Theil geworden ist.

Thayer hat, wie er uns im Vorworte sagt, schon an 15 Jahre an seinen Notizen gesammelt und betrachtet seine Forschung noch nicht als abgeschlossen; da er aber bei der Zerstreutheit des Materials zu diesem Abschlusse nicht so bald gelangen zu können glaubt, will er mit seinem Vorrathe nicht länger zurückhalten. Ein bis ins Detail ausgeführtes historisch-chronologisches Verzeichniss in der Weise von Köchel's Mozartcatalog wollte und konnte er für jetzt nicht geben. Was er aber giebt, ist im Vergleich zu dem, was wir bis jetzt wussten, so reichlich, berichtigt eine so grosse Menge verkehrter Meinungen und giebt ausserdem über die Quellen und die Methode dieser Art von Untersuchungen so dankenswerthe und umfassende Hinweisungen, dass wir in dieser Arbeit ohne Frage eine unentbehrliche Grundlage für alle folgenden Beethoven-Forschungen zu begrüssen haben.

Die Wichtigkeit der Sache wird es rechtfertigen, dass wir von dem Verfahren Thayer's etwas genauer Bericht geben. Um vom Aeusserlichen zu beginnen, so führt er die sämmtlichen grossen und kleinen Werke Beethoven's unter fortlaufenden Nummern auf und erhält dabei die Gesammtzahl 298; davon bilden 262 die chronologische Reihenfolge, die letzten 36 werden als der Zeit nach unbestimmte bezeichnet. Die mit einer Opuszahl erschienenen Werke bilden durchweg auch eine Nummer, was in der Mehrzahl der Fälle gerechtfertigt ist, da sie meist**) zugleich entstanden sind. Doch findet man sich nicht gleich hinein, wenn man eine Menge kleiner, ganz gelegentlich entstandener musikalischer Scherze, wie sie Beethoven z. B. in Briefe einflocht, in Albums oder auf leere Seiten anderer Werke schrieb, und die oft nur wenige Takte füllen, als selbständige Nummern mit verzeichnet sieht. Wir

*) Die Erzählung von Beethoven's Jugend in der Atlantic Monthly 1858 Nr. 7, die Recension von Marx' Beethoven (übersetzt Deutsche M.-Ztg. 1861 S. 65) und die Debatte über die schottischen Lieder (Ebendas. S. 372 ff.).

**) Nicht immer, so Op. 18, Op. 31.

Digitized by Google

rechnen dahin die Nummern 91, 98, 168, 201, 220, 225, 242 (2 Takte!), 277, 298, wovon man die Mehrzahl doch nicht wohl als Compositionen bezeichnen kann. Auch haben wir Zweifel, ob die Fugen, die Beethoven als Studien bei Albrechtsberger ausarbeitete (Nr. 46, Thayer giebt ihre Themen vollständig an) als eigenes Werk aufzuführen waren. — Uebrigens wird die Zahl der Nummern von vorne herein um drei zu vermindern sein; zweimal ist, was der Nachtrag verbessert, ein Werk aus Versehen doppelt gerechnet (122 = 126, 74 = 134) und aus ähnlichem Versehen wird von Nr. 54 gleich auf 56 hinübergesprungen.

Für die Feststellung der Zeitfolge gab es nun verschiedene mehr oder minder sichere Anhaltspunkte*). Am sichersten ist natürlich die Sache, wo Beethoven auf dem Autograph oder einer Abschrift das Datum selbst bemerkt hat; leider hat er dies oft unterlassen, und ausserdem sind von seinen Autographen viele nicht mehr erhalten, viele nicht zugänglich. [Wir nennen als Beispiele unter den immerhin zahlreichen Fällen die *Sinfonia eroica* (August 1804), das F dur-Quartett Op. 59 (angefangen 26. Mai 1806), die Sonaten *les Adieux* (4. Mai 1809), die A dur-Symphonie (Mai 1812), die letzte C moll-Sonate (13. Jan. 1822).] Auf gleicher Linie stehen die Erwähnungen in Briefen Beethoven's, die u. A. für die Sonate Op. 22 (1800) und die Walzervariationen Op. 120 (1823) maassgebend gewesen sind. In ganz seltenen Fällen ist die Jahreszahl der Entstehung auch in die gedruckte Ausgabe übergegangen.**) Aber was für Fehler selbst hier möglich sind, davon geben die Bagatellen Op. 33 ein auffallendes Zeugniss. Deutlich steht nach Thayer's Mittheilung auf dem Autographe die Jahreszahl 1782, und mit voller Berechtigung durfte sie daher Thayer unter die Knabenarbeiten setzen. Es konnte freilich auffallen, dass Wegeler sie nicht erwähnt, und mehr noch, dass sie bei all ihrer anspruchlosen Form doch den reifen Beethoven zeigen und dass ihr Charakter jenen Knabenarbeiten völlig fremd ist. Nun hören wir von Nottebohm in seiner dankenswerthen Mittheilung über das Kessler'sche Skizzenbuch von 1802, dass sich in diesem die Skizzen zu den Bagatellen neben denen zur D dur-Symphonie und den Sonaten Op. 31 finden; die Jahreszahl, ohnehin später hinzugeschrieben, kann also nach Nottebohm nur bedeuten, dass Beethoven hier Motive aus frühester Zeit benutzt habe. Dadurch ist das Räthsel gelöst, und es ist nur schade, dass gleich auf der ersten Seite des trefflichen Buches sich ein so offenbares Versehen einschleichen konnte.***)

Wo wir nun von diesem sichersten Anhaltspunkte verlassen sind, da haben wir in den Skizzenbüchern, wovon wir eben ein Beispiel nannten und deren es eine ziemliche Anzahl giebt, ein in gewisser Weise ebenfalls authentisches Material zur Entscheidung; dieselben zeigen wenigstens, an welchen Werken Beethoven gleichzeitig arbeitete. Diese Bedeutung der Skizzenbücher für die Chronologie hat Nottebohm in überraschender Weise für die dem Jahre 1802 angehörigen Werke dargethan; seine Abhandlung lag Thayer leider noch nicht zur Benutzung vor, doch weicht er in dem Resultate wenig ab. So war es auch für die Zeitbestimmung der F moll-Sonate und des Tripelconcerts entscheidend, dass Skizzen zu denselben in dem Skizzenbuche der Leonore stehen (also 1804/5); zwei Lieder (194) werden ins Jahr 1814 verlegt, weil ihre Skizzen mit denen zum »glorreichen Augenblick« zusammenstehen; vielleicht durfte auch das 1818 erschienene Lied »Resignation« (214), dessen Skizzen sich neben denen der Sonate Op. 101 finden (1815), deshalb früher gesetzt werden. Wie sehr aber auch hier das Hinzukommen anderer Umstände wünschenswerth ist, sieht man z. B. daraus, dass in einem Skizzenbuche von 1800 (darin die ersten Quartette, die Sonaten Op. 22, 23 und 24) sich auch schon Skizzen zur Chorphantasie und zur C moll-Symphonie, freilich sehr embryonisch, finden. Im Allgemeinen aber hat sich Thayer, auch wo die Chronologie anderweitig feststeht, durch Hinweisung auf vorhandene Skizzen und interessante Mittheilungen aus denselben (so in der *Missa solemnis* und den Symphonien in C-moll, F-dur, D-moll) sehr verdient gemacht.

Konnte nun die Zeit der Entstehung nicht in bezeichneter Weise bestimmt festgestellt werden, da musste nach der Zeit der ersten Aufführung, oder endlich der des Erscheinens gefragt werden; natürlich können daraus nur unsichere Daten hervorgehen, namentlich im letzteren Falle, da gerade bei Beethoven Entstehung und Veröffentlichung oft sehr weit auseinander liegen. Was in dieser Beziehung aus Zetteln und Zeitungsanzeigen jener Zeit zu gewinnen war, hat Thayer mit grossem Fleisse gesammelt und hier schwerlich Späteren noch viel zu thun übrig gelassen.

Die erste Aufführung, deren Datum in zahlreichen Fällen bestimmt festzustellen war (so bei den Concerten, den dramatischen Sachen, den meisten der Symphonien und den grösseren Gesangwerken) gestattet nicht selten einen ziemlich bestimmten Rückschluss auf die Zeit der Entstehung, besonders da, wo ein Werk für eine bestimmte Aufführung oder Gelegenheit oder sonst (z. B. Concerte) zum Zwecke sofortiger Ausführung geschrieben war; anderswo liegt zwischen Entstehung und Aufführung ein längerer Zwischenraum (so bei Christus am Oelberge) und man wird die Vorsicht loben müssen, wenn in vielen Fällen das Datum der Aufführungszeit nicht für genügend gelten konnte. In solchen und ähnlichen Fällen kommen oft brauchbare Nachrichten früherer Autoren (Schindler's u. A.) oder anderweitige Berichte zu Hülfe, welche eine die Zeit annähernd fixirende Combination gestatten; wir haben auch hier den Scharfsinn und die besonnen abwägende Ueberlegung des Verfassers rühmend anzuerkennen. Aus derartigen Zeugnissen und Umständen ergab sich z. B. die Zeitbestimmung des Trios Op. 3 (1792, erschienen erst 1797), der Sonaten Op. 5 (1796 in Berlin geschrieben), des B dur-Concerts (1798 nach Tomaschek), der Trios Op. 70 (1808 nach Reichardt), der C dur-Messe (1807 nach der Allg. M. Ztg.); hier wird auch einmal Schindler's Angabe zu Grunde gelegt (Opfer- und Bundeslied 1822, B dur-Sonate 1818), dessen Zeugniss sonst mit begreiflichem Misstrauen aufgenommen wird. Die Variationen über »*La Stessa*« aus Salieri's Falstaff, der am 3. Jan. 1799 zuerst aufgeführt wurde, erschienen schon im März 1799, woraus sich ihre Entstehungszeit ziemlich bestimmt ergiebt; dieser eine Fall mag zeigen, wie rasch derartige kleine Producte entstanden und zum Drucke gelangten, was die folgenden Variationen (über »Tändeln und Scherzen« aus Süssmayr's Soliman) bestätigen können, und was vielleicht noch in andern Fällen zur Erklärung benutzt werden könnte. Die unter Op. 52 erschienenen Lieder, welche man bei ihrem Erscheinen (1805) für Beethoven's unwürdig erklärte und auch jetzt nicht eben hoch stellen wird, weist Thayer mit Anwendung der Erzählung Ries' von der

*) Vgl. Köchel's Vorrede S. XI, Jahn »Beethoven und die Ausgaben s. W.« S. 35 ff.

**) Bei den vierhändigen Variationen über »Ich denke dein« (1800) und bei dem kleinen B dur-Trio für M. Brentano (1812).

***) Ob man nun auch an der richtigen Ansetzung der beiden Präludien Op. 39, die erst 1803 erschienen, ins Jahr 1789 (so auf dem Autograph) zweifeln dürfe, lassen wir dahingestellt.

Digitized by Google

heimlichen Herausgabe mehrerer Sachen durch Beethoven's Brüder einer weit früheren, zum Theil der Bonner Zeit zu. Wie nahe er dabei der Wahrheit gekommen ist, wird jetzt durch eine Notiz im 3. Bde. von »Charlotte von Schiller und ihre Freunde« (Stuttgart 1865) klar, welche überhaupt für Beethoven zur Zeit seiner Abreise zu interessant ist, als dass sie hier übergangen werden dürfte. Unterm 26. Jan. 1793 schreibt Tischenich aus Bonn an Charlotte von Schiller:

»Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe*) bei, und wünschte Ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann [Beethoven], dessen musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat. Er wird auch Schiller's Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas Vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Grosse und Erhabene. Haydn hat hieher berichtet, »er würde ihm grosse Opern aufgeben, und bald aufhören müssen zu componiren.« Sonst giebt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten, wie die Beilage ist, ab, die er nur auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat.« Und die Antwort Charlottens (11. Febr.) enthält die Worte: »Die Composition der Feuerfarbe ist sehr gut; ich verspreche mir viel von dem Künstler.«

Vielfach erlaubte es der Plan des Verzeichnisses dem Verfasser nicht, seine Gründe ausführlich mitzutheilen; zuweilen wünschte man wenigstens eine Andeutung zu erhalten. So liest man z. B. bei den Trios Op. 1, die 1795 erschienen, von Thayer aber ins Jahr 1791 gesetzt werden, mit Bedauern die Bemerkung, dass die Gründe dieser Bestimmung zu weit führen würden; denn von vorne herein scheint der innere Charakter jenes Werkes, seine Reife und Originalität, gegen jene Ansetzung zu sprechen, und überdies erscheinen gerade die Jahre 1793—95 im Thayer'schen Verzeichnisse ziemlich leer an grösseren Werken und können jenes recht wohl mit aufnehmen.

In allen andern Fällen musste bei dem gänzlichen Mangel an Andeutungen über die Entstehungszeit die Zeit der ersten Herausgabe an die Stelle jener treten. Ist dies gleich ein sehr ungenügender Ersatz, so hat man nun doch einen Zeitpunkt, unter den man nicht herabgehen darf; und diesen Zeitpunkt durch Nachforschung nach den ersten Ausgaben und aus Zeitungsanzeigen in vielen Fällen zuerst richtig bestimmt zu haben, erscheint um so verdienstvoller, wenn man sieht, wie auch hier von den Früheren, namentlich Schindler und Lenz, die gröbsten Irrthümer begangen worden sind. Aber auch über jenes negative Resultat hinaus bietet die Zeit des Erscheinens in sehr vielen Fällen eine ziemliche Wahrscheinlichkeit für die der Entstehung. Bei kleineren Werken, wie Variationen u. dgl., braucht man, wie wir sahen, gar nicht weit zurückzugehen. Wenn bei grösseren Werken, wo die Sache natürlich schwieriger ist, Thayer vielfach bei sonstiger Unsicherheit die Entstehung ein Jahr vor dem Erscheinen ansetzt, so ist das dadurch gerechtfertigt, dass viele Werke nachweislich im Jahre nach der Composition herauskamen, die man leicht herausfinden wird. Doch setzt Thayer gewissenhaft immer das »Erschienen« hinzu, wo nichts Anderes feststand.

Trotz Alledem musste eine Menge von Werken unbestimmt bleiben, und mit Bedauern gewahrt man die vielen noch übrigen Fragezeichen. Natürlich darf, wer Thayer's Quellen nicht selbst untersucht hat, nicht urtheilen, ob hier und da weiter hätte gegangen werden können; man wird sich freuen müssen, wenigstens einmal durch Zusammenstellung des Sichern den Grund für weiteres Fortbauen gelegt zu sehen, und die Gewissenhaftigkeit loben müssen, mit der eben nur das Sichere gegeben wird. Bei den Jugendwerken musste natürlich jene Unsicherheit am Meisten hervortreten; eine Reihe von Werken musste nach dem Jahre 1792 unbestimmt als »der Bonner Zeit« angehörig verzeichnet werden (Nr. 20—29); und am Schlusse wird noch, wie oben bemerkt, eine ganze Reihe unsicherer Werke zusammengestellt (Nr. 263—298). An einigen Stellen wollte es uns scheinen, als hätte doch die Kritik des vorhandenen Materials noch manche Zweifel lösen können, etwa mit Hinzunahme der inneren Würdigung der Werke (worauf freilich bei einer Differenz von 1—2 Jahren nicht viel zu bauen ist), zuweilen vielleicht auch mit Berücksichtigung der Opuszahl. Im Allgemeinen beweisen freilich die Opuszahlen bei Beethoven für die Chronologie nichts, man kennt die Willkühr, die sich die Verleger bei deren Bestimmung mehrfach erlaubt haben. Andererseits aber muss man beachten, dass zu Zeiten, wo mehrere Werke zugleich unter Beethoven's Aufsicht herauskamen, dieser auch auf die Bestimmung der Opuszahl Gewicht legte und die chronologische Folge dadurch bezeichnen wollte; man sehe nur den zu Nr. 78 mitgetheilten Brief. So waren wohl, der Opuszahl wegen, die Sonaten Op. 2 statt 1796 schon 1795 zu setzen, die Nummern 50 und 51 (Op. 8 und Op. 7) umzustellen, Op. 17 vor die Quartette Op. 18 zu setzen u. s. w. Aus der Zahl der unsicheren Werke waren wohl die italienischen Gesänge (264) dem grösseren Verzeichnisse einzuverleiben, deren Anfangsjahr (1814) wenigstens feststeht, und die sich wohl über einen grossen Kreis von Jahren nicht erstreckten; Nr. 285 (Variationen für 2 Oboen und engl. Horn) durften in gleiche Zeit mit dem für dieselben Instrumente geschriebenen Trio (1797) gesetzt werden; die 6 Menuetten für Clavier (Nr. 292) sind doch wohl die von Breitkopf und Härtel 1796 angezeigten (vgl. Nachträge unter Nr. 36); endlich durfte wohl das Rondo Op. 129, das sicher nicht aus früher Zeit ist, der Zeit der Veröffentlichung nach eingereiht werden. Natürlich können wir nur mit grösser Befangenheit in Fragen, zu denen uns Thayer selbst das Material bietet, eine abweichende Meinung aussprechen; auch läuft Manches, was hier und da Zweifel erregen könnte, auf Ungenauigkeit des deutschen Ausdruckes heraus, für die der Verfasser ein für allemal Nachsicht erbittet und beanspruchen darf. Eigentlich widersprechen möchten wir bei dem Quintett Op. 4, welches Thayer nach einer irrthümlichen Erzählung Wegeler's schon 1795 ansetzt, während es, als Arrangement, wohl erst kurz vor dem Erscheinen (1797) gemacht war, sowie bei der dritten Sonate Op. 31, die wohl von den übrigen zu trennen und 1803 zu setzen war, da ihre Skizzen in dem Kessler'schen Notizbuche nicht mehr stehen.*) Dürfen wir noch eine allgemeine Bemerkung machen, so wäre es die, dass wir bei der Anordnung der einem einzelnen Jahr angehörenden Werke (so wie der am Schlusse verzeichneten unbestimmten) ein bestimmteres System gewahren möchten; womit wir nicht die schwierige Aufgabe bezeichnen wollen, die chronologische Folge auch in die Monate hinein zu verfolgen.

(Schluss folgt.)

*) Das zweite der Lieder Op. 52; das Gedicht ist von Sophie von Mereau.

*) Ein rein äusserliches Versehen ist, wenn Nr. 190, mit dem richtigen Datum 1815, unter die Werke von 1814 gerathen ist, und Nr. 218 (die Fuge für Quintett) ebenso den Werken von 1818, statt 1817, zugezählt ist.

Digitized by Google

Recensionen.

Geistliche Musik.

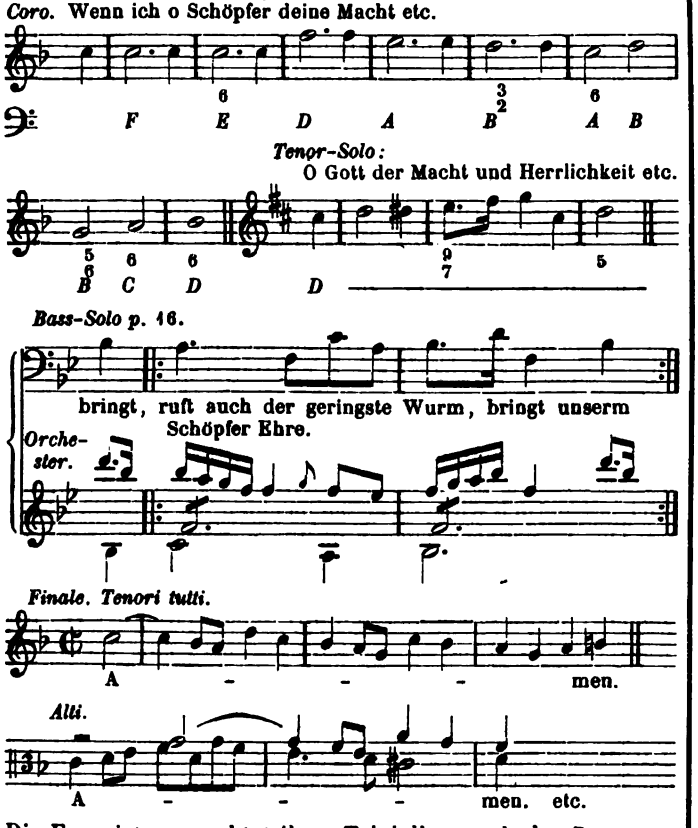
(Schluss.)

Spaeth, A., Op. 235. Dank-Cantate. Partit. 1⅙ Thlr. Hildburghausen, Kesselring'sche Hofbuchhandlung.

Verhulst, J. J. H., Op. 50, 52, 53. Drei Messen. 13 Frcs. Op. 55. Requiem. 7½ Frcs. Amsterdam, Theune u. Co.

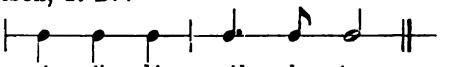
Vierling, Gust., Op. 29. Nr. 1, 2. Kirchenstücke. Partitur und Stimmen. 2⅙ Thlr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

A. Spaeth, Coburgischer Concertmeister, will dem »längstgefühlten Mangel an leicht ausführbaren, und doch im Kirchenstil gehaltenen Kirchenmusiken für das Land« abhelfen. Die Thüringer galten einst nächst den Böhmen für heiligen römischen Reiches Erzmusikanten, wo die Dörflinger und Städter nicht durch eine tiefe Kluft geschieden waren; ist nun die Kluft seit den coburg-weimarischen Errungenschaften so gross geworden, dass die Stadt nur destillirten Spiritus, das Land nur das Phlegma verdauen soll? — Der hier gewagte Versuch ist leicht ausführbar, und doch nicht kirchlich; an Kunstwerth aber so geringfügig, wie das in unserm erleuchteten Zeitalter freilich nicht beispiellos ist. Zu loben ist die richtige Declamation und der fassliche Rhythmus: stäke nur in dem richtigen Gehäuse eine einzige richtige Melodie, d. h. ein würdiges edles Tongebilde! Sinds etwa folgende?



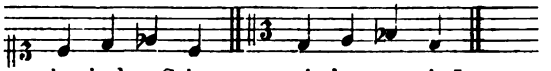
Die Fuge ist ungeachtet ihrer Trivialität noch das Beste am Ganzen; überhaupt zeigt sich eine flüssige Hand, wie Op. 235 schon argwöhnen lässt: aber Schönheit — Kirchlichkeit?

J. J. H. Verhulst hat sich, namentlich in seinem Vaterlande, einen Namen gemacht durch Miniaturbilder, die eine gewisse Lieblichkeit ansprechen, ein verdunkeltes Abbild des Mendelssohn'schen Vorbildes. Auch diese kirchlichen Versuche sind an Inhalt und Factur dem ähnlich, aber gespreizter, mühsamer, und sehr oft sagt der Verfasser mehr als er weiss, zumal bei dem Text des Giganten-Hymnus, der nun einmal über seine Kräfte geht. Dieses Requiem für Männerstimmen beginnt mit scheinbar liturgischer Declamation, wozwischen einzelne Accorde den Wortaccenten nachhelfen; die Wortaccente sind jedoch zuweilen falsch, z. B.:



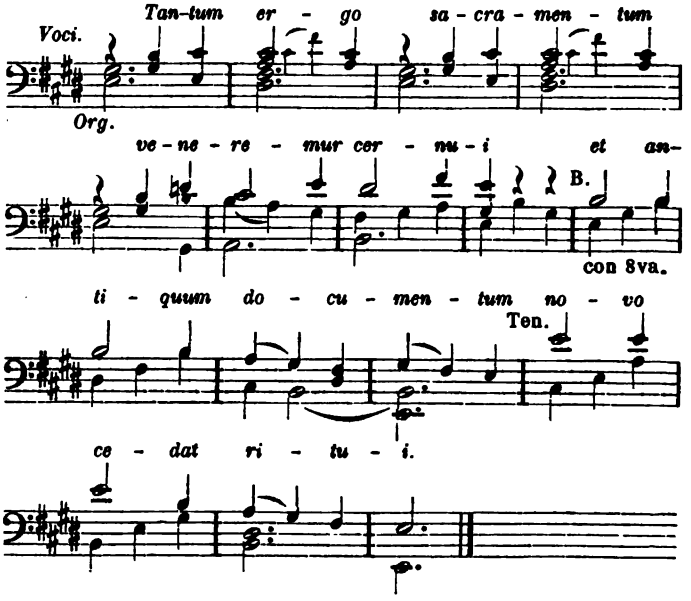
mehrmals S. 3; minder auffallend:

Diese Cantillation ist sehr langweilig; darum schiessen jezuweilen heftige Dissonanzen zwischenein: das unisone *Christe Kyrie* der Sänger wird mit einer Reihe Septimen, Nonen etc. auf dem Orgelpunkt *g* von Pauken und Posaunen illustrirt; nicht eben kunstreich, aber schrecklich effectvoll. Das Thema zu *Dies irae dies illa*



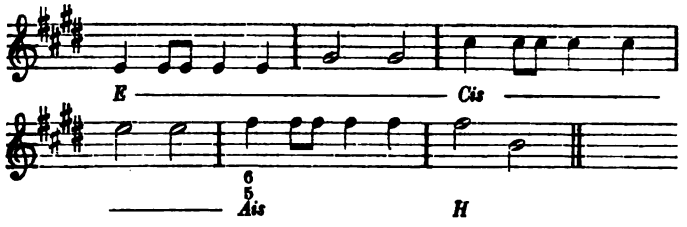
mit abwechselnden Stimmen, wiederum mit Instrumenten schauerlich verbrämt, wird mit Vorliebe vielmal wiederholt; (S. 10, 4 steht geschrieben *judicandi* statt *judicanti*); *nil inultum remanebit* erklingt nach dem *pp*-Fingerzeig der Posaunen, plötzlich *ff*, auf der hohen Desdur-Terz, welche auf die C-Septime folgt; — *Preces meae non sunt dignae ff, Voca me cum benedictis pp* u. s. w. — Zu rhythmischen Ruhepunkten dienen gewöhnlich die Pauken, öfter flüsternd als donnernd; — zu *Hostias et preces* hilft der Tamtam sagen, was die Pauken nicht wissen. — Das ganze Requiem besteht aus Recitativen, die die Liturgie nachahmen, untermischt mit stehenden Terzen oder Accorden, nirgend von einer wirklichen Melodie belebt; es ist weder geistlich noch künstlerisch schön.

Die drei Messen — mit der unlateinischen Inschrift *Missa Vocibus Virilibus Tenori et Bassi cum Organorum conductione* — stehen an geistlichem Werthe nicht höher, haben aber Ansätze zu Melodien, die mindestens zu beachten sind. Die erste Messe beginnt mit einem Ritornell, das zu den Stimmen wiederholt wird:

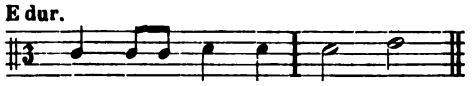


Digitized by Google

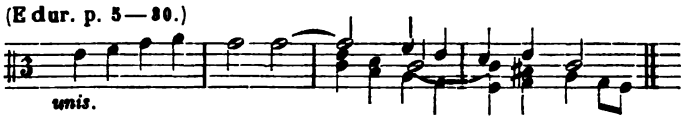
Gloria und *Cum Sancto Spiritu* werden gleichmässig recitirt auf die Melodie:



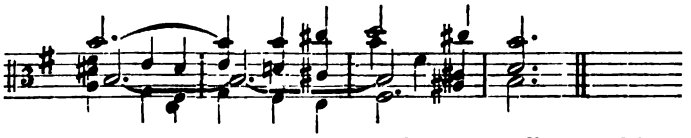
mit ruhenden Orgel-Accorden. Sehr matt ist eine ähnliche Recitation des *Credo*:.



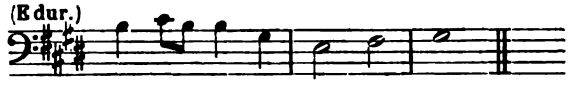
dergleichen fast die ganze Messe hindurchgeht, wo dann die Harmonie meist nur vom Instrument hinzugethan wird. — Etwas bedeutender klingt der Eingang des *Sanctus*, mit chromatisch figurirten Scalengängen. Das *Agnus* hat gleiches Thema wie das *Kyrie:*



Die zweite Messe ist ganz verwandten Inhalts, auch mit Familien-Aehnlichkeit der Melodien: das Thema zu *Christe Eleison*:

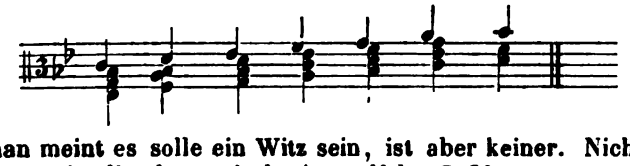


wird mit einem Eifer wiederholt, der eines edleren Objectes würdig wäre; ingleichen das *Credo*-Thema:

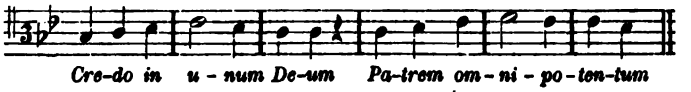


so oft gebracht, als wäre es ein — *Cantus firmus*. Hübsche Effecte sind einige: S. 25, wo die Stimmen zum ersten Mal grössere harmonische Gänge wagen, und S. 30, wo das Orgelspiel einen zärtlichen Vorklang des *Benedictus* versucht.

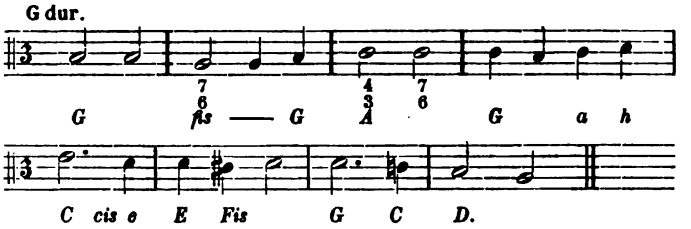
Die dritte Messe hat einen würdigen Eingang, eine Aehnlichkeit mit den ersten Takten von Haydn's »Jahreszeiten«, die nicht zu ihrem Nachtheile gereicht; wäre nur das Uebrige eben so vocal durchgearbeitet! Es bleibt aber beim recitirenden Unisono und Duett; denn einzelne harmonische Füllungen der Stimmen, wie S. 13 u. a., sind noch lange keine Melodie. Unerträglich widrig ist der Terzquartengang mit Secundenfolgen S. 15:



man meint es solle ein Witz sein, ist aber keiner. Nichts besser ist die chromatische Accordfolge S. 29; zwar grammatisch untadliger, aber dennoch verdreht und ungehörig, es sei denn, um das Seufzen und Stöhnen der *mortuorum* zu malen. Wie in der zweiten Messe, so ist auch in der dritten dem *Credo* ein *Cantus firmus* angeheftet, der sich geberdet, als sei er etwas, daher sich gern öfter hört, S. 15, 20, 21, 27, 29, 31; folgendes ist die Melodie:



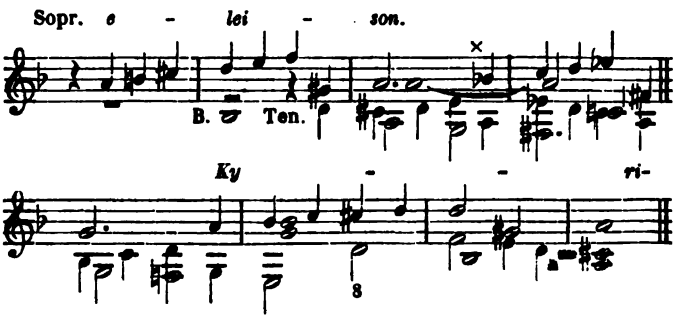
Die Satz-Declamation ist schlecht: einmal das *Credo* fürchterlich zu schreien S. 26, 2, 11, dann ebenso *Et unam sanctam* S. 27, 2, 11, dann *Confiteor* ohne rhythmischen Anhalt sogleich an *Ecclesiam* zu hängen ist wenigstens wunderlich; ob durch irgend eine liturgische Tradition ermöglicht, ist uns unbekannt. — Das weichmüthige *Tantum ergo:*



ist ein interessantes Salonlied, das mit leichter Aenderung zum Opernchore würde. Für welche Kirche diese Messen bestimmt sind, würde nach den lateinischen Worten nicht zweifelhaft sein; doch werden mässig gebildete Priester wissen, was sie zu thun haben: ob künstlerische oder liturgische oder welche Grundsätze bei der Aufnahme von Messengesängen entscheiden sollen. Diese hier scheinen für verwöhnte Liedertäfler componirt, die man nothgedrungen zu anderen Zwecken gebrauchen will.

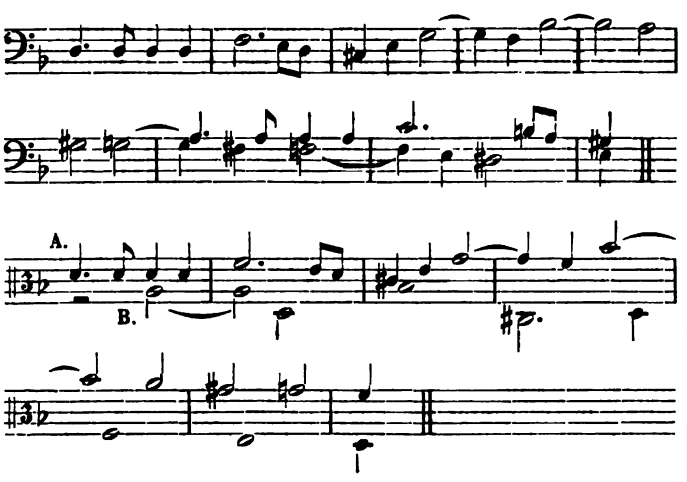
G. Vierling, der einem wackern Künstlergeschlechte zugehört, hat in seinen anspruchlosen zwei Kirchenstücken die Gabe bewährt, die ihm auch sonst den Weg geebnet hat: die melodische Anlage und rhythmisch-harmonische Structur ist gesund, die Themen zwar nicht von hohem, oder gar kirchlichem, aber künstlerischem Inhalte: und so weit wir Mozart's oft unkirchliche »religiose Studien« annehmbar finden, sei es im Concertsaal oder in der Kirche, die ihnen Zutritt erlaubt, so weit ist auch Vierling berechtigt, vermöge des ernst lieblichen Tones, der aus diesen Kirchenstücken spricht.

Das erste derselben ist von originellem Inhalt, fasslich, anmuthend, melodisch klangvoll, nicht tiefsinnig; die Stimmen — ein Ganzchor nach deutscher Weise, nicht Mönchs- oder Nonnenchor — sagen Alles, was sie wissen, ohne Instrumentalhülfe; ein Rhythmuswechsel S. 3—4 könnte besser $\frac{2}{4}$ gezeichnet werden, als durch $\frac{4}{4} \| \frac{2}{4} - \|$; das chromatische Fugenthema riecht etwas nach Schule, doch ist's richtig, wohlklingend, rhythmisch klar durchgeführt; der einfach und rund abgeschlossene Satz ist in seiner Art gelungen. — Das zweite Stück, desselben Wortinhalts *Kyrie . . .*, hebt an im üblichen Kirchenton des *Dies irae* und neigt noch mehr zum geistlichen Ton als das vorige; eine leichte Imitation, durchschnitten von harmonischen Mittelstimmen S. 5:



Digitized by Google

ist bis auf das $\times \frac{a}{b}$ wohlklingend durchgeführt. S. 7 tritt ein Fugenthema auf, welches mit zwei Gegenthemen, erst besonders, zuletzt verbunden als Doppelfuge zu Ende geht. Die Themen sind:



Das zweite Thema ist ein doppelter Contrapunkt, dessen Einsatz mit der Quarte nicht angenehm, aber auch nicht beispiellos ist, zumal auch bei den Meistern Secundeneinsätze häufiger vorkommen. Es wird etwas viel chromatisirt, zuweilen scheint Marpurg-Bach's Schule hindurch; der Gesammteindruck ist ein günstiger, dem selbst die sentimentale Septimen-Sequenz S. 23 keinen erheblichen Abbruch thut, da der Grundsatz festgehalten ist, nichts Unglaubliches zu heucheln, sondern seine Seele mit Wahrheit auszusprechen. Dass diese Seele nach dem Geistlichen und Kirchlichen neige, ist nicht zu behaupten; bezüglich des Künstlerischen würden wir wünschen, dass die guten Kräfte, die dem Verfasser gegeben sind, und die Vertrautheit mit der canonischen Kunst nicht blos als Schule, sondern als werkthätiges Leben seine künftigen Compositionen durchwalte. Bei der glänzenden Ausstattung des zweiten Kirchenstücks ist nicht zu verwundern, dass die Seiten 8 bis 12, 16—17, 18—23 den fugenmässig vereinten Doppelchor als doppelten schreiben, und damit die Papierladung erhöhen.

So haben wir mit heiterer, aber nicht erfüllter Aussicht schliessen können. Von den vielen Zeitgenossen, die uns Arbeit gemacht haben mit ihren Mühen, ist ein kleiner Theil dem Ziele, das ihre Werke ansprechen, nahe gekommen, wahrhaft kirchlich nur Einer, geistlich einige, künstlerisch etwas mehrere zu rühmen. Es ist ein hartes Loos, die Schäden aufdecken, die man nicht heilen kann. Wie viele Geisteskraft unserem Zeitalter auch beschieden sei: gewiss ist, dass die kirchliche Kunst bei keiner der vielen christlichen Secten heut auf der Höhe steht; vielleicht ist überhaupt die Zeit der schöpferischen Kunst nicht günstig? Wenn in diesem sittlichen Ringen der Natur- und Geistarbeit, die uns heute bewegt, irgend eine Kunst wirklich neue Bahnen eingeschlagen, so ist es die plastische seit Thorwaldsen, vielleicht auch die Architectur; und es ist keine Schande zu gestehen, dass wir Musikanten den Gaben der Väter nicht gleich kommen; war es doch dem Aristoteles keine Schande, den Untergang der griechischen Geistesgrösse zu beklagen, und niemand als die Kleinmeister meinten, den Homer und Aeschylus, die überwundenen Standpunkte, überwunden zu haben.

Musikleben in Bonn.

Nachdem ich Ihnen in Nr. 51 des vorigen Jahrgangs eine vorläufige Mittheilung von dem erfreulichen Erfolge von unseres Brambach's »Velleda« zu machen mich gedrungen fühlte, lasse ich jetzt, früherer Gewohnheit treu bleibend, einen kurzen Gesammtbericht über das folgen, was uns der verflossene Winter an musikalischen Erlebnissen gebracht hat.

Es fanden der feststehenden Tradition zufolge sechs vom städtischen Gesangverein gegebene Abonnementconcerte unter der Leitung des städtischen Musikdirectors Herrn Brambach statt. Die Programme dieser Concerte waren folgende:

I. Ouvertüre zu Iphigenie von Gluck, Psalm mit Altsolo von B. Marcello, Hymne mit Altsolo von Mendelssohn (»Lass o Herr mich Hülfe finden«), Violinconcert (11) von Spohr und Romanze in G-dur von Beethoven (von Herrn v. Königslöw gespielt), Symphonie D-dur von Beethoven. Die beiden Altsolos sang Fräulein Schreck von hier. — II. »Judas Maccabäus« von Händel. Die Solopartien sangen Frl. Rempel aus Cöln, Herr Wolters vom Cölner Stadttheater, Herr Bergstein aus Cöln; die kleine Altpartie blieb weg. — III. Symphonie Es-dur von Haydn, Clavierconcert in G-moll von Mendelssohn (vorgetragen durch Herrn Wallenstein aus Frankfurt a. M.), »Gebet vor der Schlacht« von Schubert (von Brambach instrumentirt), Solostücke des Herrn Wallenstein (R. Schumann's Schlummerlied und Liszt's Phantasie über Gounod'sche Walzerthemas), Abschiedslied von Schumann (»Es ist bestimmt«), Phantasie für Clavier, Orchester und Chor von Beethoven. — IV. Ouvertüre zu den Hebriden von Mendelssohn; *Agnus Dei* von Cherubini (Manuscript im Besitze Hiller's); Violinconcert von Beethoven, Präludium von Bach, Phantasie über ungarische Melodien, gespielt von Herrn Auer aus Düsseldorf, Chor und Choral aus Bach's Cantate »Bleib bei uns« (die Soli blieben weg), Symphonie C-dur mit der Fuge von Mozart. — V. Requiem von Mozart, Symphonie A-dur von Beethoven. Die Soli im Requiem sangen Frl. Rothenberger aus Cöln, Herr Göbbels aus Aachen und hiesige Dilettanten. — VI. Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, *Inclina Domine* von Cherubini (mit Tenorsolo, von Herrn Göbbels gesungen), Arie aus *Davidde penitente* von Mozart (auch von H. Göbbels vorgetragen), Violoncellconcert von Goltermann und Phantasie von Piatti, vorgetragen von Herrn A. Schmit aus Cöln, Symphonie B-dur von Gade.

Sie werden finden, dass die Grundrichtung des Geschmackes unserer Direction sich in rühmlicher Weise gleich geblieben ist, dass sie nach wie vor bestrebt ist, uns von dem Aechten und Schönen kosten zu lassen, und das ohne einseitige Beschränkung auf eine bestimmte Periode; auch die Meister der Neuzeit finden gebührende Berücksichtigung. Vielleicht möchte man, um zwei zeitliche Extreme zu bezeichnen, den beiden Namen Bach und Schumann etwas häufiger und in gewichtigeren ihrer Werke begegnen, während z. B. Mendelssohn jenen gegenüber vielleicht zu sehr bedacht wird.

Besonderes Interesse gewährten einige hier und vielleicht auch anderswo noch nicht oder höchst selten gehörte Stücke; dahin rechne ich das kurze *Agnus Dei* von Cherubini, ein in seinem ersten Theile polyphon gearbeitetes, in Melodie und zarter Empfindung sehr schönes Musikstück, von welchem zu wünschen wäre, dass es dem Druck nicht länger entzogen bliebe; dann ferner das Schubert'sche Gebet, von allem harmonischen und melodischen Zauber Schubert's erfüllt, dem man nur an einer Stelle die ursprüngliche Bestimmung für ein Soloquartett zu sehr anmerkt; diese Stelle müsste von Solostimmen besetzt werden. Ich mache Sie auf die vortreffliche, dem Charakter des Stückes ganz angepasste Instrumentation unseres Brambach (statt der ursprünglichen Clavierbegleitung) aufmerksam, wodurch es für grössere Aufführungen erst geeignet geworden ist. Endlich aber überraschte uns Brambach im letzten Concerte noch mit einer kleinen eigenen Composition: »Trost in Tönen«, für Chor und Orchester. Das zu Grunde liegende Gedicht ist aus Herder's »Stimmen der Völker« und heisst dort: Gewalt der Musik. Die Composition ist, in der Weise der für diese Gattung von Mendelssohn, Gade u. A. aufgestellten Muster, anmuthig erfunden und mit jenem sichern technischen Geschicke

Digitized by Google

ausgeführt, wie es an dem Componisten schon oft gerühmt wurde; es hat Ausführenden und Hörenden gleiche Freude gemacht.

Neben diesen erfreulichen Seiten unseres letzten Repertoires werden Sie auch Einzelnes finden, was Ihren Beifall weniger haben wird. Abweichend von früherer vieljähriger Sitte haben wir diesmal nur ein grösseres, einen ganzen Abend füllendes Werk (Judas Maccabäus) gehört. Die dadurch herbeigeführte, für uns allzuhäufige Wiederkehr gemischter Programme musste manche Unzuträglichkeiten herbeiführen, die beim Auftreten von Solisten verschiedenen Genres nicht völlig zu vermeiden, aber doch immer zu beklagen sind. Ein geistliches Stück von Cherubini neben den nichtigen Producten, mit denen ein Solovioloncellist zu paradiren leider gezwungen ist; eine Bach'sche Cantate zwischen Instrumentalsolos eingeschoben, das kann man doch nicht passend finden. (Die Bach'sche Cantate ohne Soli, von schwach besetztem Chore gesungen und in jener Umgebung musste überhaupt leider sehr abfallen, und das Unternehmen, sie vorzuführen, war kein glückliches zu nennen.) Am wenigsten zu billigen war die Zusammenstellung des Mozart'schen Requiems mit der Beethoven'schen A dur-Symphonie; Sie werden zugeben, dass sich der hohe unerbittliche Ernst des ernsten Werkes und der festliche, in den letzten Sätzen wahrhaft bacchantische Jubel des zweiten sich hinsichtlich einer nachhaltigen Wirkung völlig ausschliessen. — Ferner kann es Ihnen vielleicht auffallen, dass von den fünf aufgeführten Symphonien fast alle (mit Ausnahme der letztgenannten) einem leichteren Genre angehörten und an die Ausführenden nicht gerade die allerhöchsten Anforderungen stellten.

Ich musste das erwähnen, damit Sie nicht etwa selbst aus dem Angeführten den Schluss zögen, die Leistungsfähigkeit unserer Kräfte sei nicht dieselbe geblieben, und dies auf Gründe zurückführten, die unseren Zuständen nicht völlig gerecht würden. In der That haben wir im verflossenen Jahre keinen Fortschritt gemacht, und unsere ungünstigen städtischen Verhältnisse sind, wenn ich die Summe ziehe, noch ungünstiger geworden. Zwar schienen sich zu Anfang des Winters bessere Hoffnungen zeigen zu wollen. In Folge besonderer Bemühungen der Direction gelang es, auch in Kreisen, die früher das Mitwirken in Concerten als der Convenienz nicht entsprechend ansahen, grössere Theilnahme an den Gesangübungen zu gewinnen, und wir hatten namentlich in den grösseren Gesangwerken einen im Vergleich zu früheren Jahren zahlreichen und mit kräftigen Stimmen wohlversehenen Chor, der sich mit Lust und Liebe betheiligte und nur in den kleineren Chorstücken nicht immer in ganzer Vollzähligkeit zu erblicken war. Wir hoffen, dass der gute Anfang einen guten Fortgang habe und namentlich dass die Direction sich ihrer Verpflichtung einem solchen, von löblichem Eifer beseelten Vereine gegenüber recht bewusst werde, und den Eifer und die Wärme für die Sache zeige, ohne welche auch bei guten Kräften ein Gelingen nicht möglich ist; auch in dieser Beziehung hoffen wir auf eine erwünschte Steigerung. Bisher waren die Uebungen immer nur an die Concertzeit gebunden und ruhten während der Sommerzeit, und ein stetiger Fortschritt war dadurch ziemlich unmöglich gemacht; von jetzt an soll darin eine andere Praxis befolgt werden. Dann wird man auch hoffen dürfen, dass ein tieferes musikalisches Interesse und ein wahrhaftes inneres Verstehen, das sich durch den Vortrag documentire, noch mehr sich entwickele und sichtbar werde, als dies bisher der Fall gewesen ist.

Haben wir also hier die Berechtigung, Günstiges zu hoffen, so sieht es um so schlimmer aus mit unseren Orchesterverhältnissen. Da die bei uns fortwährend betonte, durchaus nothwendige Gründung einer städtischen Capelle bis jetzt nicht ins Werk gesetzt worden ist, da unterdessen von den hier zufällig ansässigen Musikern immer mehrere feste Stellungen auswärts eingegangen sind, so ist die Nothwendigkeit der Ergänzung durch auswärtige Kräfte bei unsern Aufführungen eine immer ausgedehntere geworden. Da man nun hier nicht immer über die gebieten kann, die man haben möchte, da die Proben meist unvollständig besetzt sind, da eine gleichmässige, mit gleich tüchtigen Musikern zu bewirkende Besetzung meist unmöglich ist, so sehen Sie leicht, was für Unzuträglichkeiten daraus entstehen müssen. In der That, wenn ich einige wenige befriedigende Leistungen (so die B dur-Symphonie von Gade, die C dur-Symphonie von Mozart) abrechne, so sind die diesjährigen Orchesterleistungen nicht sehr erfreulich gewesen. Ich will mich darüber nicht weiter verbreiten; ich hoffe Ihnen im nächsten Jahre über diese lang ersehnte Gründung berichten zu können.

Wir haben, wie Sie aus den Programmen ersehen haben, vier Instrumentalsolisten in unseren Concerten gehört: die Violinisten v. Königslöw und Auer, von denen Letzterer durch seine unglaubliche Technik und die fast spielende Ueberwindung unerhörter Schwierigkeiten, Ersterer durch jene edle Auffassung und die wahrhaft künstlerische Versenkung in den Geist des Vorzutragenden Alles entzückte; den Pianisten Herrn Wallenstein, ebenfalls einen nach Technik und Geschmack hochgebildeten Künstler; und den Violoncellisten Herrn A. Schmit, dem nach allen Leistungen, die wir von ihm kennen, das gleiche Lob gebührt; nur ist zu beklagen, dass Violoncellspieler, wenn sie sich zum Solospiel entschliessen, meist nach Stücken greifen müssen, die sie als Künstler perhorresciren müssen. Ich weiss nicht, ob Sie mir beistimmen, wenn ich überhaupt das Violoncell für zum Solospiel geeignet nicht ansehen kann.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Das siebente Concert der »*Société académique de musique sacrée*« in Paris brachte Compositionen von Rameau, u. A. auch ein Clavier-Trio desselben.

Von einem Franzosen Namens Edouard de Pompéry ist ein Werk über Beethoven erschienen, das sich betitelt: »*Beethoven, sa vie, son caractère, sa musique*«.

Das erste Textbuch zu Mozart's »Don Juan«, dessen Auffindung wir nach den Wiener »Recensionen« in Nr. 15 d. Bl. mitgetheilt haben, ist soeben bei Breitkopf und Härtel in Leipzig im Druck erschienen und zwar unter der näheren Bezeichnung: »Wortgetreuer Abdruck des ersten italienischen Textbuches für Prag vom Jahre 1787 mit den für die Aufführung in Wien im Jahre 1788 getroffenen Abänderungen«.

Fr. Liszt in Rom hat die Tonsur genommen und nennt sich jetzt L'Abbé Liszt.

Leipzig. *S. B.* Die Singacademie brachte am 10. d. M. endlich ihre längst angekündigte Aufführung der »Jahreszeiten« zu Stande (die Unmöglichkeit, das Theaterorchester zu bekommen, war an der bisherigen Verzögerung schuld). Die Soli waren sehr gut besetzt durch Frl. B. Santer aus Berlin, Herrn Denner aus Cassel (der die Partie im letzten Moment übernommen hatte) und Hrn. Bletzacher aus Hannover. Die Chöre klangen frisch, namentlich die Soprane ausgiebig. Die Begleitung der Recitative mit lang aushaltenden Cellos und Bässen missfiel uns; auch ging es dabei nicht ohne Unglück ab. — Es war im Allgemeinen eine anständige Aufführung, und nur zu bedauern, dass sie in eine Jahreszeit fiel, wo das Interesse an Musik ganz schwach, die Concertsäle wegen Hitze unleidlich geworden sind.

— Im Stadttheater wurde Barbieri's Oper »Perdita oder Ein Wintermährchen« unter Direction des Componisten mehrmals gegeben und beifällig aufgenommen. Wir kommen darauf zurück.

Briefkasten der Redaction.

H. v. K. in *Wien*. Wir bitten um Ihre Adresse.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[74] **Neue Musikalien im Verlage von C. F. W. Siegel in Leipzig.**

Badarzewska, Th., La Prière exaucée. Réponse à la Prière d'une Vierge p. Piano. Pr. 12½ Ngr.
Bockmühl, R. E., Vier Neugriech. Nationallieder für Violoncell und Piano. Op. 68. Nr. 1—4. Pr. 1 Thlr. 22½ Ngr.
Egghard, Jul., Esprit volage. Morceau p. Piano. Op. 195. Pr. 16 Ngr.
—— La plus Belle! Impromptu-Mazurka p. Piano. Op. 196. 18 Ngr.
—— »La Flora«. Scène de Danse espagnole p. Piano. Op. 197. 16 Ngr.
—— Les deux Pigeons. Morceau élégant p. Piano. Op. 198. 20 Ngr.
—— Vers le Ciel! Mélodie p. Piano. Op. 199. Pr. 14 Ngr.
—— Marche de la Garde impériale. Op. 200 arr. p. Piano à 4/m. Pr. 20 Ngr.
—— Le Ruban d'or. Mélodie-Etude p. Piano. Op. 201. Pr. 14 Ngr.
—— Premier Aveu! Nocturne p. Piano. Op. 202. Pr. 16 Ngr.
—— Le Garçon voyageur. Transcription p. Piano. Op. 203. 15 Ngr.
Genée, R., Herein! Humorist. Lied f. vierst. Männerchor. Op. 143. Pr. 24 Ngr.
—— Komische Fest-Cantate f. vierst. Männerchor mit Begl. v. 2 Viol. und Kinderinstrumenten. Op. 144. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
Heiser, Wilh., Zwei Lieder f. eine Singst. m. Pfte. Op. 68. 15 Ngr.
Jadassohn, S., Knabenspiele. Charakterstück f. P. Op. 33. 15 Ngr.
Jungmann, A., Chant des Sylphes. Morceau caract. p. Piano. Op. 206. Pr. 17½ Ngr.
—— Irene. Nocturne für Pianoforte. Op. 207. Pr. 15 Ngr.
—— Scheidegrüsse. Romanze f. Pfte. Op. 208. Pr. 14 Ngr.
Kéler Béla, Souvenir de Wiesbaden. Polka p. Piano. Op. 68. 7½ Ngr.
—— La même p. Orchester. Pr. 22½ Ngr.
Köhler, L., Kinder-Klavierschule. Op. 80. 4. Aufl. netto 1 Thlr.
Lachner, V., Marsch zu Schiller's Turandot. Op. 33. Nr. 2 für Orchester. Partitur. Pr. 15 Sgr.
—— Dasselbe. Orchesterstimmen. Pr. 1 Thlr.
—— —— Clav.-Ausz. zu vier Händen. Pr. 12½ Ngr.
Liszt, Fr., Todtentanz (Danse macabre). Paraphrase für Piano mit Orch. Part. Pr. 3 Thlr.
—— Dasselbe. Arrangement f. 2 Pfte. Pr. 3 Thlr. 15 Ngr.
—— Pilgerchor aus R. Wagner's Tannhäuser. Paraphrase f. Pfte. Pr. 20 Ngr.
Oliver, Ch. M. E., La Chasse aux Papillons. Morceau pour Piano. Op. 124. Pr. 20 Ngr.
Sienold, Ch., 2me Valse brill. p. Piano. Op. 22. Pr. 17½ Ngr.
Spindler, Fr., 10 Sonatinen f. P. Op. 157. Nr. 1—10. 4 Thlr. 27½ Ngr.
—— Rosenblätter. 2 Stücke f. P. Op. 158. Nr. 1—2. 1 Thlr. 2½ Ngr.
Wehle, Ch., Berceuse javanaise p. Piano. Op. 72. Pr. 16 Ngr.
Kéler Béla, Sängergruss. Festmarsch zum 4. deutschen Bundesgesangfeste in Dresden f. Pfte. Op. 70. Pr. 7½ Ngr.
—— Derselbe f. Orchester. Pr. 25 Ngr.

---

[75] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's
Lieder und Gesänge
mit Pianofortebegleitung.

Erste vollständige Ausgabe.

In einem brochirten Bande . . . Pr. 5 Thlr.
In elegantem Sarsenetbande . . - 5 - 18 Ngr.

Sämmtliche Lieder dieser Sammlung auch einzeln im Preise von 3 Ngr. bis 9 Ngr. Op. 98. An die ferne Geliebte (Liederkreis) 15 Ngr. Canons 21 Ngr.

---

[76] Im Verlage von

Th. J. Roothaan & Comp. in Amsterdam
(Fr. Hofmeister in Leipzig)

ist erschienen:

G. A. Heinze, Op. 42. Die Auferstehung, Oratorium.

Clavierauszug	fl. 12. —
Chorstimmen	- 5. —
Orchester-Partitur	- 40. —
Orchester-Stimmen	- 36. —
Nr. 1. **Aria** für Bariton	- 1. 20
- 2. **Duett** für Sopran und Tenor	- 1. 50
- 3. **Aria** für Sopran	- 1. 20
- 4. **Arioso** für Alt	- —. 60

---

[77] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

	Thlr.	Ngr.
Asantschewsky, M. v., Lenz und Liebe. 10 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7	1	5
Bargiel, W., Ouverture zu Prometheus für grosses Orchester. Op. 16. Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen	1	5
Beethoven, L. v., Allegretto (Gratulations-Menuett) für Orchester. Arrang. für das Pfte. zu 2 Händen von L. Röhr	—	10
—— do. do. do zu 4 Händen do. do.	—	12½
Brassin, Louis, Scherzo pour le Piano. Op. 24	—	18
Chopin, Fr., Scherzo p. le Piano tiré de la Sonate Oeuv. 58	—	10
Gade, Niels W., Symphonie Nr. 7 (F dur) für Orch. Op. 45. Partitur	6	—
—— do. Orchesterstimmen	8	—
Händel, G. F., Concert für Pianoforte (oder Orgel). Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen von L. Röhr	—	25
Israël, C., Sammlung von deutschen, schwedischen, bretonischen, portugiesischen, ungarischen und anderen Nationalmelodien, für Clavier bearbeitet	—	25
Liszt, F., Tasso. Lamento e trionfo. Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Orchesterstimmen	4	15
—— Les Préludes (nach Lamartine). do. do. Orchesterst.	4	—
—— Héroïde funèbre. do. do. Orchesterst.	3	15
—— Mazeppa (nach V. Hugo). do. do. Orchesterst.	7	10
Neumann, E., Polonaise de Concert pour le Piano. Op. 15	—	22½
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.		
Nr. 23. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, D moll, aus den Canons und Fugen, Bd. II. Nr. 6.	—	12½
- 24. —— Canon und Fuge, G moll, aus den Canons und Fugen, Bd. II, Nr. 16	—	10
- 25. **Schumann, R.**, Valse noble, B dur, aus Op. 9	—	5
- 26. —— Valse allemande, As dur, aus Op. 9	—	5
- 27. —— Papillons, B dur, aus Op. 9.	—	5
- 28. **Weil, O.**, Allegretto grazioso, F dur, aus Op. 4. Nr. 1	—	7½
- 29. —— Danse sérieuse, G dur, aus Op. 3. Nr. 1	—	7½
- 30. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, A dur, aus den Canons und Fugen, Bd. II. Nr. 19.	—	10
Reinthaler, C., Das Mädchen von Kola. Elegie für Chor und Orchester. Op. 16. Partitur	1	20
—— do. Clavierauszug	1	5
—— do. Chorstimmen	—	10
—— do. Orchesterstimmen	1	25
Schumann, R., Symphonie Nr. 4 (D moll) für grosses Orchester. Op. 120. Arrang. für das Pianoforte zu 2 Händen von F. W. Barthel	1	10
Street, J., Concerto (Es dur) pour le Piano avec acc. d'Orchestre. Op. 20	6	20
—— do. pour Piano seul	1	25
Thalmann, A., Duo für 2 Violinen. Op. 3	1	—
Viardot Garcia, Pauline, Die Sterne. Gedicht für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell	—	15
Witte, G. H., Walzer für das Pianoforte. Op. 1	—	15
Wohlfahrt, H., Der Clavierfreund. Ein progressiver Clavierunterricht, für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinderclavierschule bearbeitet. Fünfte Auflage	1	—
Da Ponte, Lorenzo, Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni. (Originaltext des Don Juan von Mozart) n.	—	10
Wagner, R., Tristan und Isolde. Textbuch n.	—	5

---

[78] Im Verlag von **Praeger & Meier** in Bremen ist erschienen:

Präsident Lincoln's Marsch. 2. Auflage mit dem wohlgetroffenen Portrait **Lincoln's.** Für das Pianoforte arrangirt von F. Hoffmann. Preis 10 Ngr.

H. Weidt's neueste Ballade: **Kriegers Tod** Op. 78, für Bass oder Baryton. Preis 15 Ngr.

Th. Hentschel, „Blauäugelein“, Lied für Sopran (oder Tenor) und Alt (oder Baryton). Preis 10 Ngr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 24. Mai 1865. **Nr. 21.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Alexander W. Thayer's »Chronologisches Verzeichniss der Werke L. v. Beethoven's« (Schluss). — Recensionen (Kammermusik). — Musikleben in Bonn (Schluss). — Bericht aus Breslau. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Briefkasten. — Anzeiger.

Alexander W. Thayer's „Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig v. Beethoven's".

(Berlin, Schneider. 1865.)

(Schluss.)

Wir haben nun noch eine andere, ebenso wesentliche Seite unter den Vorzügen des Buches hervorzuheben: die grosse Bereicherung unserer gesammten Kenntniss von Beethoven's Leben und Schaffen, die wir daraus erhalten. Natürlich erlaubte Form und Absicht des Verzeichnisses dem Verfasser nicht, aus seinen offenbar reich gesammelten Schätzen so viel zu geben, als man gern wissen möchte, und das Verlangen nach der vollständigen Biographie, die wir von Thayer erwarten, ist, anstatt zurückgedrängt zu sein, nur noch mehr rege gemacht; aber auch was wir erhalten, ist im Vergleich zu dem, was wir wussten, unschätzbar.

Zum ersten Male übersehen wir, was von ungedruckten Werken Beethoven's noch vorhanden oder wenigstens aufzufinden war. Auf diese hatte schon Jahn in dem früher erwähnten Aufsatze hingewiesen und die meisten namentlich verzeichnet. Von bisher ganz unbekannten Werken nennt uns Thayer: ein Clavierconcert in Es aus Beethoven's 12. Jahre (Nr. 7); zwei Einlage-Arien für eine Umlauf'sche Oper, um 1791 geschrieben; zwei Cantaten auf Joseph II. und Leopold II., die übrigens auch Thayer nicht aufgefunden hat, und mehreres Kleinere (Canons u. dgl.). Andere, von Jahn bereits erwähnte Stücke erhalten ihre Zeit versuchsweise zugewiesen, so ein Flötenduett (1792), eine Sonate für Clavier und Flöte (aus der Bonner Zeit), verschiedene Märsche für Militärmusik (so Nr. 157, 1810), der Chor »Ihr weisen Gründer« und die Musik zum Drama Leonore Prohaska (1814). Zwei von Jahn als verschollen angeführte Gesänge mit Orchester weist Thayer als vorhanden nach (Nr. 264, 25 und 32). Von einem Hochzeitsliede (Nr. 219, 1819), von Jahn als ungedruckt aufgeführt, nennt er eine neue englische Ausgabe von 1858; doch giebt diese nicht das unveränderte Original, sondern eine Bearbeitung desselben, und konnte daher in der neuen Gesammtausgabe nicht berücksichtigt werden. Dagegen fehlt eine von Jahn angeführte Sonate für Mandoline bei Thayer ganz, und ebenso vermisst man das scherzhaft überschriebene »Duett mit zwei obligaten Augengläsern« (Es-dur, Jahn S. 22), da es nicht das Duo unter Nr. 29 bei Thayer (C-dur) ist; während eine von Jahn genannte Romanze für Clavier, Flöte und Violoncell wohl das von Thayer unter Nr. 22 genannte Trio ist. Zweimal erhebt er den Verdacht der Unächtheit*), bei den beiden in Hamburg bei Cranz erschienenen Sonatinen (Nr. 24) und einem in London erschienenen Clavierstücke »Abschiedsgedanken« (Nr. 295); einen von ihm aufgenommenen Canon (Nr. 80) bei Gelegenheit des Wechsels des Jahrhunderts hat neuerdings Nottebohm (S. 21) für unächt erklärt.

Ueberall, wo Original-Manuscripte zugänglich waren, hat Thayer sie angegeben, beschrieben und etwaige Beethoven'sche Aufschriften mitgetheilt. Eine Menge von Ausgaben herzuzählen, hatte natürlich kein historisches Interesse; den ersten Ausgaben aber hat er mit grösstem Eifer nachgeforscht, und wo er sie gefunden, den Titel derselben meist vollständig abgedruckt, auch die ersten Anzeigen (namentlich aus der Wiener Zeitung) in der Regel angeführt. Die Themen der Stücke theilt Thayer bei ungedruckten und solchen Werken mit, die in dem Härtel'schen Verzeichnisse noch nicht standen; letzteres will er keineswegs überflüssig machen. Mittheilungen aus Briefen, Berichten und früheren Biographien giebt er da, wo es für die Entstehung des Werkes von Interesse war.

Sollten wir nun noch die unzählbaren Fälle anführen, in denen unsere Kenntniss der begleitenden Umstände von Thayer bereichert ist, so würden wir die Grenzen einer recensirenden Besprechung weit überschreiten. Nur auf zwei Beispiele machen wir noch besonders aufmerksam: erstlich auf die Oper Fidelio**), bei welcher man durch die unter 4 Rubriken (Aufführungen, Ouvertüren, Textbücher, die Oper selbst) gegebenen Notizen eine in der Kürze erschöpfende Uebersicht über die hieher gehörigen Punkte und Controversen erhält; dann auf die Bearbeitungen fremder Volkslieder, über deren Zeit und Ausdehnung er uns durch ausführliche Mittheilungen aus der Correspondenz mit Thompson, durch Beschreibung der englischen Ausgaben, vollständige Angabe der Themata und genaue Angabe dessen, was von Beethoven herrührt, erschöpfenden Aufschluss giebt. Danach hatte Beethoven in drei für Thompson bestimmten Sammlungen (irische, wallisische, schottische Lieder) 132, dann aus eigenem Antriebe noch 32 (bisher nie gedruckte) Volkslieder verschiedenen Ursprungs, im Ganzen 164 Lieder bearbeitet; von diesen waren bisher erst 49 in Deutschland gedruckt gewesen. —

*) In der Vorrede hat er auf mögliche Verwechslungen mit Arbeiten des Bruders Caspar Beethoven hingedeutet.

**) Hier war, nach Schindler, durch O. Jahn erheblich vorgearbeitet (A. M. Ztg. 1863. Nr. 22. 23).

Digitized by Google

Von sonstigen Notizen wird es noch Interesse erregen, dass Beethoven den Trauermarsch aus der Sonate Op. 26 selbst für Orchester gesetzt hat; auch die eigenhändigen Vortragsbemerkungen bei der C dur-Sonate Op. 53 und der *Sinfonia eroica* sind interessant. Inwieweit es in dem Verzeichnisse möglich gewesen wäre, von sonstigen vorhandenen Entwürfen (zur 10. Symphonie u. dgl.) Andeutungen zu geben, darüber können wir uns kein Urtheil erlauben. — Dürften wir hinsichtlich der Form, in welcher diese unschätzbaren Daten uns geboten werden, uns noch einen unmaassgeblichen Wunsch erlauben, so wäre es der nach einer mehr systematischen Anordnung des Einzelnen. Vielleicht hätte sich der Verfasser einfach das Köchel'sche Verfahren, wonach Alles in die drei Rubriken: Autograph, Ausgaben und Anmerkungen eingetheilt wird, aneignen sollen; wie er sein Material giebt, kommt zu viel Wesentliches und Zufälliges durcheinander. Die noch übrigen sprachlichen Ungenauigkeiten (von denen schon viele in den Anmerkungen berichtigt sind) dem so hochverdienten Verfasser vorzuhalten, wäre bei ihm als Ausländer ungerecht und überdies undankbar. — Um nur noch etwas Aeusserliches anzufügen, so hätte es die Uebersicht gewiss erleichtert, wenn die Jahreszahl auch an der Spitze der Seite immer mit abgedruckt wäre.

Eine werthvolle Beigabe erhält das Buch noch durch die zum ersten Male gegebene vollständige Mittheilung des auf Beethoven's Nachlass bezüglichen gerichtlichen Inventars, welches zuerst die von Andern als Eigenthum angesprochenen Sachen aufzählt, und dann unter 6 Rubriken die Notirbücher, Skizzen, Originalmanuscripte, den musikalischen Nachlass an ungedruckten und unvollendeten Sachen, geschriebene Stimmen, gestochene Musikalien, Bücher, im Ganzen 252 Nummern nennt; zu jeder Nummer wird der Schätzungs- und der Verkaufspreis hinzugefügt. Schindler's Meinung, bei der Auction seien fremde Sachen mit verkauft worden, weist Thayer zurück.

Ausser den sehr zahlreichen Zusätzen und Berichtigungen folgt dann noch ein brauchbares, sorgfältig angelegtes Sachregister, worin ausser den verschiedenen Gattungen der Werke auch die Anfangsworte sämmtlicher Gesangtexte mit steter Verweisung auf die Nummer des Verzeichnisses aufgenommen sind, und endlich noch ein synoptisches Verzeichniss der gewöhnlichen Opuszahlen und der Thayer'schen Nummern; so dass nun jede, auch die kleinste Composition Beethoven's in dem Verzeichnisse mit Leichtigkeit zu finden ist.

Recensionen.

Kammermusik.

Compositionen von Fr. Gernsheim.

—*a*— In der Person Fr. Gernsheim's ist der Musikwelt seit Kurzem ein neues Talent erblüht, das noch viele schöne Früchte verspricht. Er ist den Lesern dieser Blätter bereits aus einer Recension in Nr. 2 und aus einem Bericht aus Leipzig in Nr. 7 dieses Jahrgangs bekannt. Da an beiden Orten eine Charakteristik seines Schaffens schon versucht wurde, und ein ganz neues Werk nicht vorliegt (das eine von den beiden unten recensirten war uns bereits bekannt, als wir die Recension in Nr. 2 schrieben; das andere aber ist dasselbe, welches in dem Berichte in Nr. 7 nach seiner ersten Aufführung in Leipzig besprochen wurde), so können wir heute mehr in Details eingehen und ausserdem eine praktische Bemerkung für jüngere Componisten vorausgehen lassen.

Die neueren Musiker befinden sich, wenn sie Claviermusik schreiben, zwischen zwei sich entgegengesetzten Forderungen. Die Künstlerwelt nimmt wenig Interesse an Werken, die nicht interessante technische Aufgaben stellen und durch einen neuen persönlichen Zug ausgezeichnet sind. Die Dilettanten, von deren Theilnahme der Absatz und somit schliesslich die Existenz des Künstlers als Componist abhängt, wollen, wenn sie überhaupt an neuen Sachen Antheil gewinnen sollen, einen Clavierstil angewendet wissen, der ihnen nicht zu viel Mühe und Zeit kostet, ihnen bereits einigermaassen geläufig ist. Folgt der Componist einfach den Ersteren und schreibt in dem heutigen, also etwa Schumann'schen Stil, vielleicht noch weitergehend in Vollgriffigkeit, unbequem liegenden Passagen, schweren Tonarten u. s. w., so geschieht es leicht, dass das kaufende Publicum ihn factisch abweist. Folgt er dem Bedürfniss der Dilettanten, so wird sein Stil von den Künstlern nicht selten als leer und unzeitgemäss verschrien und dieselben mögen weder öffentlich seine Stücke spielen, noch privatim etwas dafür thun. Aus diesem Dilemma kann freilich nur eine ganz kleine Eigenschaft auf das entschiedenste retten: Genie. Geniale Compositionen regen auch den Dilettanten so lebendig an, dass er sich gern bemüht, die etwa vorhandenen Schwierigkeiten, die sich in wirklich genialen Werken bei näherer Betrachtung zumeist nicht einmal als unüberwindlich herausstellen, zu besiegen. Die Künstler aber müssen sich berufen fühlen, durch ausgezeichnete Ausführung den Dilettanten als Muster des Vortrags zu dienen und finden zugleich für sich selbst und ihr eigenes Studium in den betreffenden Werken hinreichenden Stoff. Und so versöhnen sich dann die entgegenstehenden Forderungen zum Nutzen der Verleger und endlich des Componisten selbst. Dass es im Augenblick an solchen Genies fehlt, ist der Grund aller der unangenehmen Zustände, welche auf Künstlern, Verlegern, der Kritik und dem Publicum gleichmässig lasten. Eine Anzahl von Componisten neigt sich wohl von der einen Seite, eine andere von der andern Seite dem schwarzen Punkt zu, ihn ganz richtig zu treffen und damit den Vogel des Glücks zur Freude Aller abzuschiessen, will Keinem gelingen. Die Ueberzahl aber bewegt sich in der äussersten Peripherie der Sonnenferne und bietet den traurigen Anblick der Verirrung zuweilen ganz achtungswerthen Talentes.

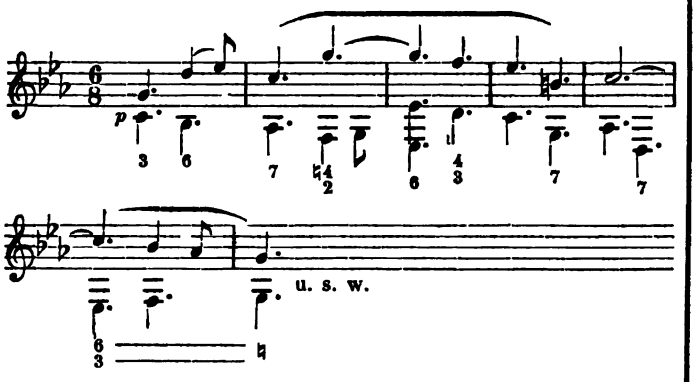
Einer der Begabtesten ist Fr. Gernsheim, dessen Talent für prägnanten musikalischen Ausdruck poetischer Stimmungen, dessen Tüchtigkeit der musikalischen Form, dessen noble Haltung wir nicht warm genug anerkennen und der Beachtung empfehlen können. Es liegt von ihm vor erstens:

Sonate für Pianoforte und Violine Op. 4. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

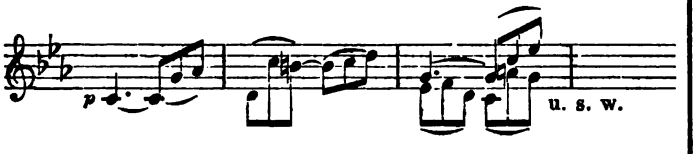
Diese Sonate weicht in der Zusammensetzung ihrer Sätze von der gangbaren Form dadurch ab, dass sie mit einem längeren *Andante* (C-moll $^6/_8$) beginnt, worauf ein Scherzo-artiges *Allegretto* (As-dur $^3/_4$) folgt; den Schluss bildet dann ein *Allegro* (C-moll $^4/_4$). Wir haben gegen eine solche Gestaltung nichts einzuwenden, wenn sie eine ausnahmsweise bleibt (wie bei Beethoven doch immer), und wenn der Charakter des eröffnenden Satzes ein so ausgeprägter ist, dass das Interesse durch ihn sogleich gefangen und festgehalten wird (man denke an die A dur-Sonate Op. 101 von Beethoven!). In den ersten Sonaten eines jüngeren Componisten lieben wir dergleichen nicht, weil es die Besorgniss erregt, derselbe habe nicht übel Lust, die Ausnahme als Regel geltend zu machen. Wir erinnern

Digitized by Google

uns, in Gernsheim's Claviersonate Op. 1 derselben eigenthümlichen Gestaltung begegnet zu sein, und es will daher scheinen, als ob er principiell kein erstes *Allegro* schreiben wolle. Ueberdies müssen wir noch aus dem anderen Grunde uns dagegen erklären, weil jene obige zweite Forderung nicht erfüllt scheint. Das *Andante* unseres Componisten hat ausser einem guten Theil jenes sinnigen und innerlichen Wesens Schumann's, das diesen Meister zu einem so specifisch deutschen macht, auch viel von dessen Verschwommenheit. Der Anfang bringt einen lang gezogenen, erst mit dem 13. Takte abschliessenden, in zwei Hälften von 6 Takten zerfallenden Satz, dessen Melodie dann vom Clavier wiederholt wird:

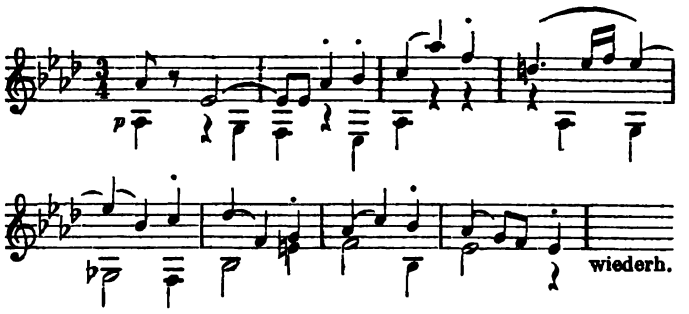


Es ist schwer daraus sogleich einen festen Eindruck zu gewinnen; es wird aber noch schwerer, da mit dem 13. Takte ein durch Bewegung und Haltung neues, wenn gleich aus dem ersten Motiv gewonnenes Thema eintritt, und in Fugenform behandelt wird:



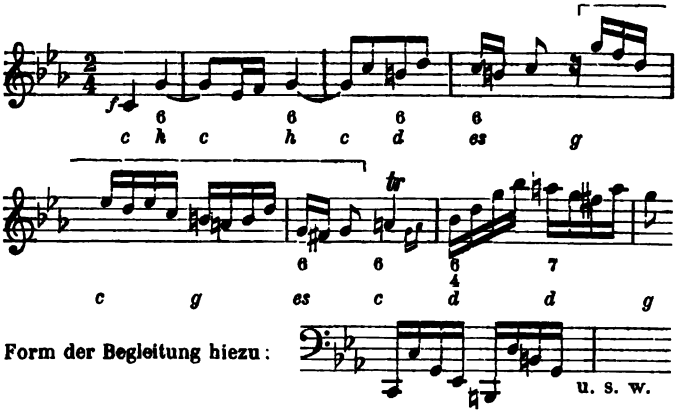
Der Satz wendet sich nach G-moll, in welcher Tonart ein Seitensatz auftritt, der, mehr dominantisch als tonisch gehalten, auch keinen ganz prägnanten Charakter aufzuweisen hat. Eine wogende Figur des Claviers, die durch verminderte Septimenharmonien hindurch allmälig nach C-moll führt, bildet den Rückgang zum Thema, zu welchem sich die Sechszehntelfigur fortsetzt, bis wieder das Fugenthema aufgenommen wird; später erscheint der Seitensatz in C-moll und mit einem *Più lento* schliesst das sehr eigenthümliche Stück, dessen grüblerischer Charakter für einen ersten Satz uns nur nicht anregend genug zu wirken scheint. Beethoven konnte im Cis moll-Quartett dergleichen wagen, aber sein Thema ist doch von ungleich schärferer Prägnanz und consequent ausgeführt, und dann hat das Ganze mehr als die gewöhnlichen vier Sätze. Bedenken wir noch einige Unbequemlichkeiten des vollgriffigen und durchaus *legato* zu spielenden Claviersatzes in unserem *Andante*, sowie einige etwas widerhaarige Harmonien und unnöthige Härten (Takt 2, 22 u. a.), so müssen wir besorgen, dass der Anfang dieser Sonate manche Musikfreunde zu ihrem eigenen Schaden abschrecken dürfte, die Bekanntschaft mit Gernsheim enger zu knüpfen, denn die beiden folgenden Sätze sind in jedem Betracht dankbarer und in der Erfindung glücklicher.

Das *Allegretto* hat einen Grundgedanken von grosser Liebenswürdigkeit und ächtem Humor:



Die weitere Ausführung desselben kann nur lebhaft gepriesen werden; die modulatorische Entfaltung ist frisch, die thematische Behandlung geistreich, die Form künstlerisch schön. Ein Trio in *Des* trennt den Hauptsatz von seiner Reprise; dasselbe schliesst sich ebenfalls ganz gut zum Ganzen, könnte aber wohl von einem genialer erfundenen Motiv getragen sein. (Eine Stelle darin mit gehäuften Doppel-Been würde praktischer in Kreuztönen dargestellt worden sein.)

Im dritten Satze endlich herrscht jene rhythmische Wucht und jener dithyrambische Schwung, den wir in den Finales lieben; doch ist der Charakter immer noch gemessen genug und frei von jenem bacchanalisch wüsten Wesen, worin seit Beethoven's Vorgang mit dem Finale der 7. Symphonie so manche weit weniger Begabte und daher weniger Berechtigte ihn gern übertreffen möchten. Das Thema, dessen Noten wir ohne füllende Accorde hier wiedergeben, gewinnt sogleich unsern lebhaften Antheil:



Nach vollendeter breiter Aussprache desselben lenkt ein neues, ebenfalls rhythmisch recht prägnantes Motiv (S. 18 System 3) zur Dominante von G-moll, wo sich ein Seitensatz von lebhaftem, etwas Mendelssohn'schem Colorit anschliesst. Bald kehrt das Hauptthema wieder und der Theil schliesst in C-moll ab, um einem in zwei Theilen gegliederten Mittelsatz in C-dur Platz zu machen, der etwas an Schumann'sche Art erinnert. Dann kehrt der Hauptsatz wieder, zuerst in As-dur, woran sich eine kurze canonische Ausführung des Sechszehntelmotivs im Thema (Takt 4 und 5) schliesst, worauf dann C-moll folgt und der Satz in ächt classischen Verhältnissen schwungvoll zu Ende läuft; den eigentlichen Schluss bildet ein *Presto*.

Die beiden letzten Sätze sind trotz ihrer raschen Tempi für den Clavierspieler nicht zu schwierig, zugleich aber höchst wirksam. Dennoch vermissen wir Stellen, wo der Violine ein dünnerer Claviersatz mehr gestatten würde sich zur Geltung zu bringen, und die zugleich die volleren Stellen zu heben vermöchten. Leider wird der strenge und reine zwei- und dreistimmige Satz in unserer modernen Kammermusik immer seltener. Im Ganzen, wir wieder-

Digitized by Google

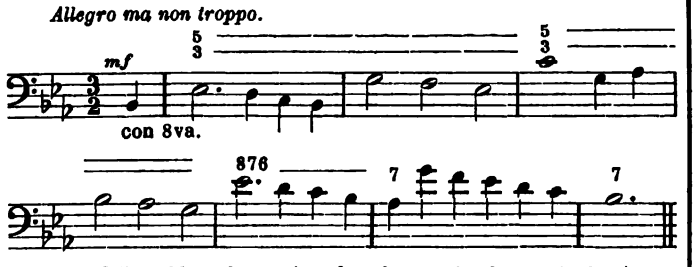
holen dies nochmals, ist der Stil dieser Sonate trotz ihrer modernen Haltung doch noch ziemlich durchsichtig, was wir nicht in gleichem Maasse sagen dürfen von dem

Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, Op. 6. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr.

In der Form darin strenger als die Sonaten Gernsheim's, dass es seine regelmässigen vier Sätze hat, würde dieses Quartett überhaupt fast auf gleiches Niveau mit der eben besprochenen Sonate zu stellen sein, wäre nicht die Clavierbehandlung zu dick ausgefallen, dadurch aber das Wesen dieser speciellen Form zu nicht ganz glücklicher Wirkung getroffen. Je weniger die Streichinstrumente durch ihre blos melodische Fähigkeit sich gegen die harmonische Klangfülle der heutigen Claviere zu behaupten vermögen, desto mehr scheint es uns geboten, sie entweder in geschlossener Einheit als Chor dem Clavier entgegenzustellen und diesem dann zeitweise Schweigen aufzuerlegen, oder, wo sie sich einzeln vernehmen lassen, das Clavier nur in genau begrenzter Stimmenzahl zu setzen.

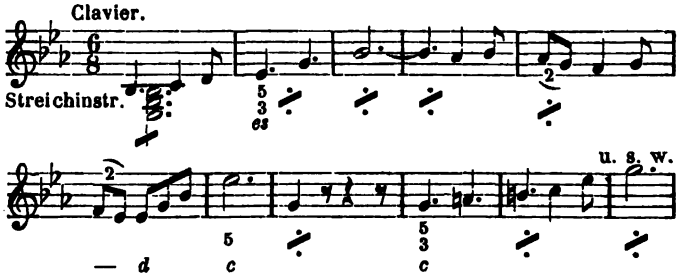
Wir haben diesen Punkt vornweg berührt, um uns jetzt desto ungehemmter dem thematischen Gehalt des Quartetts hinzugeben, welcher fast durchgängig ein sehr anziehender genannt werden darf. Wir bemerken hier auch noch, dass ein Hauptvorzug des Satzes bei Gernsheim in dem fliessenden Fortgang besteht, den seine Perioden haben: man findet nirgend zusammengesetztes Stückwerk, sondern es bewegt sich Alles in einem Gusse fort.

Das Thema des ersten Satzes, welches ohne weitere Vorbereitung im Bass des Claviers, begleitet von synkopirten Accord-Vierteln der rechten Hand auftritt, ist folgendes:



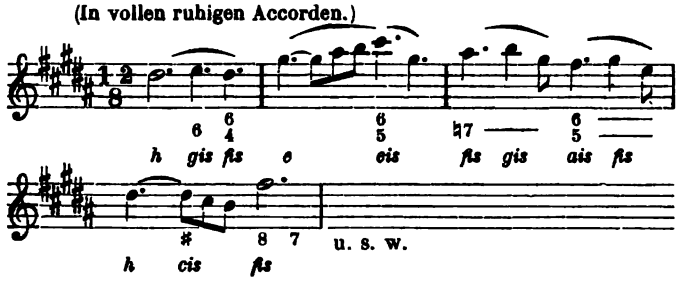
Man wird ihm Charakter, Ausdruck, sowie thematische Ausbildungsfähigkeit nicht absprechen wollen, wenn es auch nicht als ein fester, abgeschlossener Gedanke bezeichnet werden kann. Die Viertelfigur des letzten Taktes wird dann von den Streichinstrumenten in freier Nachahmung aufgenommen und nach sechs Takten übernimmt die Violine das Thema. Hier haben wir sogleich ein praktisches Bedenken. Die Melodie, welche durch ihren Charakter zu breiter Behandlung auffordert, steht in der Violine allein und muss um so dünner klingen, als das Clavier dabei *fortissimo* in beiden Händen gebrochene Accordgänge in Achteln und mit Pedal spielt, und die andern Streichinstrumente sich ebenfalls begleitend verhalten. Mit jener Clavierbegleitung allein müsste die Violine schon durch Viola und Cello in Octaven unterstützt sein, wenn die Melodie zu ihrem Recht kommen soll (später hat der Componist es auch einmal so gethan). Plötzlich bleibt dann auf *G*, scheinbar der Dominante von C-moll, die Bewegung stehen, *G* wird aber Tonika, und es entwickelt sich ein Seitensatz, der, etwas zerflossen, einen phrasenhaften Eindruck macht. Eine darauf folgende lebhafte Achtelfigur ist ihrer accentuirten Gestaltung nach etwas schwer verständlich und setzt beinahe die Kenntniss der Noten, oder das Sehen der Spieler voraus. Nach dem Abschluss dieser Partie meldet sich, nach Schumann'scher Art, das Thema wieder an und führt zur Reprise. Ein chromatischer Gang in dieser Ueberleitung ist von eigenthümlich überraschender Wirkung. Im zweiten Theil wird vorerst ein kurz vor der Wiederholung gegebenes Motiv zu verschiedenen Modulationen benutzt, dann lässt sich in *C* das Thema hören, dessen melodische Wendung in Viertelbewegung weiteren Stoff zu Modulationen und freien Nachahmungen hergiebt. Auf *Es* als Dominante angelangt, scheint sich das Thema in *As* geltend machen zu wollen; wir glauben, diese Partie ist zu dick gesetzt, nicht durchsichtig genug behandelt, um einerseits die Absicht des Componisten deutlich werden zu lassen und andererseits eine gute Klangwirkung hervorzubringen. So fleissig der Componist in diesem Theil mit seinem Durchführungsstoffe operirt, es fehlt doch noch die rechte Oekonomie, Anordnung und Entwicklung, wie wir sie bei einem so breiten Thema erwarten zu dürfen glaubten. Mit den entsprechenden Veränderungen der Modulation und einigen aus dem Satze gewonnenen Codas geht das Stück zu Ende, dem man im Ganzen jedenfalls Wohlklang und wenigstens den Anlauf zu einem tüchtigen Musikstück zuerkennen darf. Knapp gefasst, erscheint es uns eher zu kurz als zu lang, obwohl freilich ein überquellender Reichthum von Gedanken, der zu grösserer Form aufforderte, nicht vorhanden ist.

Das Thema des zweiten Satzes (*Allegro vivace assai* Es-dur $^6/_8$) scheint uns für ein Scherzo zu langathmig. Der Componist hätte vielleicht ein ganz kurz gefasstes Motiv daneben stellen und als Gegensatz mit fortführen sollen. So wie die Sache dasteht, macht die Melodie eher den Eindruck einer Einleitung, auf welche aber kein Hauptsatz folgt. In contrapunktischer Hinsicht scheint uns Gernsheim beim *fortissimo* des ersten Theils (und später) über die Linie der vernünftigen Freiheit etwas hinausgegangen zu sein; die Durchgänge und die Abweichung zwischen den beiden begleitenden Partien sind auf dem Papier verständlich, nicht aber in der Ausführung. Ob es modulatorisch gerathen war, nachdem das Scherzo ohnehin in der Haupttonart des Ganzen steht, auch im Trio *Es* beizubehalten, wollen wir dahin gestellt sein lassen, es hätten aber dann jedenfalls Bewegung und melodischer Zug stärker abweichen müssen, als wirklich der Fall ist. Bei dem »*energico*« in Es-moll deckt der Componist die Durchführung in den Streichinstrumenten durch Clavier-Accorde; unserer Meinung nach hätte das Clavier hier und in allen ähnlichen Fällen, wo es auf Contrapunktisches hinausläuft, ganz einfach, scheinbar leer, zweistimmig gehen müssen, ohne alle Verdopplung und Ausfüllung. — Was den Charakter des Stücks betrifft, so vermissen wir wirklichen Humor, der denn doch in einem so grossen Musikwerke von pathetischem Charakter nicht ganz fehlen sollte. Hier noch der Anfang des Themas:



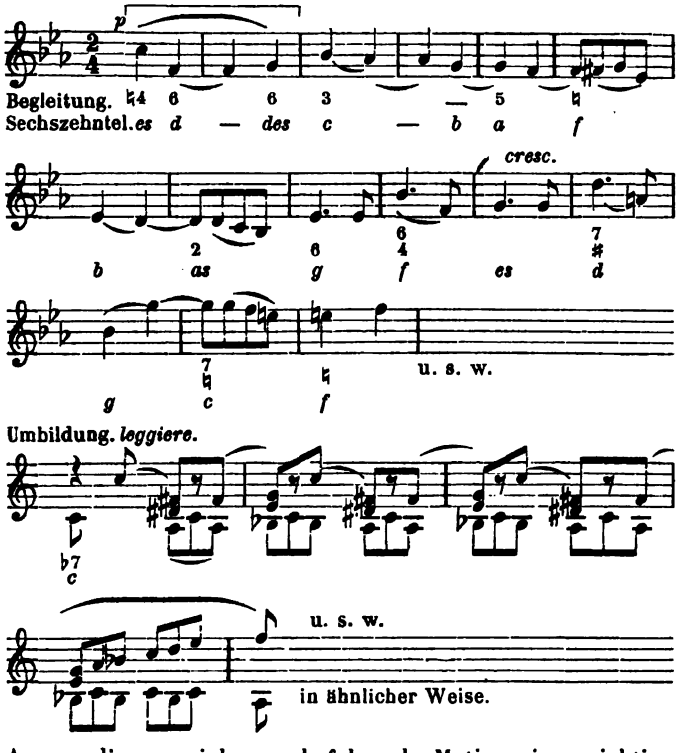
Der dritte Satz (*Andante con moto*, H-dur $^{12}/_8$) beginnt mit einem Thema des Claviers, das in weihevoller edler Stimmung gehalten ist; ein zweiter Theil desselben wird mehr von den Streichinstrumenten ausgesprochen.

Digitized by Google

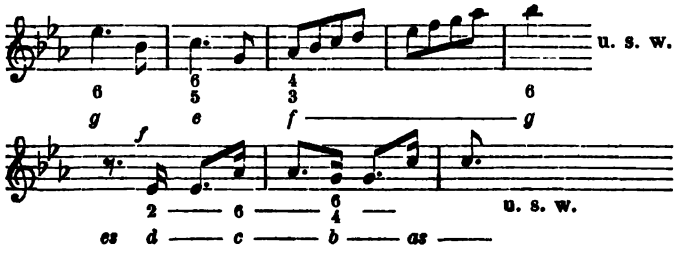


Die angeschlagene Stimmung beherrscht das ganze Stück, welches denn auch den Eindruck der Einheitlichkeit fast in zu hohem Grade macht, da entschiedene Gegensätze darin nicht enthalten sind und das Ganze mehr ein Wogen der Hauptempfindung in höherem und niederem Wellenschlag darstellt. In modulatorischer Beziehung scheint uns ebenfalls zu wenig Wechsel vorhanden. Ein paar kräftige Griffe in entlegnere Tonarten würden erfrischend wirken und auch die Hauptmotive brauchten nicht immer in H-dur zu stehen.

Das Finale (Es $^{9}/_{4}$ *Allegro con brio*) zeigt sich in den Hauptmotiven ziemlich abhängig von Mendelssohn'schen und Schumann'schen Formen, gestaltet sich aber weiterhin interessanter durch die Durchführung eines originellen Motivs, das aus einer Umgestaltung der zwei ersten Takte des Hauptthemas gewonnen zu sein scheint. Hier dasselbe und die Umbildung:



Ausser diesen spielen noch folgende Motive eine wichtige Rolle in dem Stücke:



Das zweite davon klingt etwas zu auffallend an Mendelssohn's Cello-Sonate in *B* an. Aus dem vorhandenen Stoff hat der Componist aber ein lebensvolles Ganze zu bilden gewusst und insofern dieser Satz am meisten Mannigfaltigkeit aufweist, möchten wir ihn als den besten des Quartetts bezeichnen. Die Finales scheinen ihm überhaupt bis jetzt am besten zu gelingen, wozu man, angesichts der Thatsache, dass bei anderen Tonsetzern unserer Zeit meistens das Gegentheil der Fall ist, nur gratuliren kann.

Alles in Allem erwogen, hat sich Gernsheim als ein sehr beachtenswerthes Talent erwiesen, das sich nur aus gewissen modernen Banden noch mehr zu befreien und sich bei Werken dieser Art in Zukunft einer dünneren Clavierbehandlung zu befleissigen haben dürfte. Wir hoffen, dass manches Andere, was noch als Mangel erscheint (zu wenig Mannigfaltigkeit der Motive u. A.) immer mehr schwinden wird und sehen mit Spannung seinen weiteren Leistungen entgegen.

Musikleben in Bonn.

(Schluss.)

Von den Sängern und Sängerinnen, die in den Concerten auftraten (die Damen Schreck, Rempel, Rothenberger und die Herren Wolters, Göbbels, Bergstein, zu denen noch einige hiesige Dilettanten kommen) darf ich wohl die Leistung von Fräulein Schreck im ersten Concerte als die nach Auffassung und Darstellung vorzüglichste bezeichnen. Leider war Frl. Schreck, obwohl hier ansässig, nur für dieses eine Concert zu gewinnen. Auch Frl. Rempel, die wir zum ersten Male hörten, erfreute uns durch angenehme Stimmmittel und entschiedene Anlage zur Darstellung ernster Gesangmusik. Herr Wolters ist ebenfalls ein gebildeter und routinirter Sänger; nur bewies sein Auftreten die Gefahren, welche in dem Heranziehen von Bühnensängern zum Concertgesange liegen können. Herr Wolters, vermuthlich durch häufiges Auftreten vollauf in Anspruch genommen, war noch am Abende der Aufführung selbst mit seiner Partie nicht genau bekannt, was sich stellenweise in der störendsten Weise kundgab. Von den andern genannten Künstlern erinnere ich mich schon in früheren Berichten gesprochen zu haben.

Ausser den Abonnement-Concerten haben wir auch in diesem Winter an fünf Abenden Gelegenheit gehabt, das Cölner Quartett der Herren v. Königslöw, Japha, Derckum und Schmit zu hören; hier konnten wir uns denn dem vollen ungetrübten Genusse des Schönen hingeben, ohne Furcht durch Unvollkommenes gestört zu werden. Die Leistungen dieses Vereins vorzüglicher Künstler scheinen sich immer mehr, sowohl in der Präcision des Zusammenspiels, als in der Wiedergabe der Idee, zu vervollkommnen; und nur Eins scheint uns, wenn wir überhaupt hier Etwas ausstellen wollen, einer dauernden Vervollkommnung entgegenzustehen — der Wechsel der Besetzung der ersten Violine zwischen Herrn Japha und Herrn v. Königslöw. Das muss doch, sollte man meinen, einem immer festeren Aneinandergewöhnen im Wege stehen. Ich wüsste, welchen der Beiden ich persönlich immer an der ersten Violine hören möchte; aber ich will mir nicht beikommen lassen, meinen Geschmack zur Grundlage eines Vorschlages zu machen, und möchte nur den Wunsch aussprechen, dass von zwei so tüchtigen Künstlern, wie jene beiden Herren, einer es über sich gewinnen möge, der Sache die Persönlichkeit zum Opfer zu bringen. Unter den von den Cölnern hier gespielten Quartetten mache ich, ausser vielen öfter gehörten von Haydn, Mozart, Beethoven, folgende als für das Streben der Künstler besonders bezeichnende namhaft: das Es dur-Quartett Op. 127 von Beet-

Digitized by Google

hoven, das grosse Gdur-Quartett von Schubert, und zwei der Schumann'schen Quartette.

Ausserdem muss ich auch wieder kurz unseres Beethoven-Vereins erwähnen, der ausser seinen wöchentlichen Zusammenkünften, in denen regelmässig eine Symphonie und eine Ouvertüre zur Aufführung kommt, von Zeit zu Zeit Aufführungen für grösseres Publicum veranstaltet; in diesen hören wir dann regelmässig noch irgend eine Sololeistung, wie denn z. B. in der ersten diesjährigen Herr v. Königslöw spielte. Das Orchester des Beethoven-Vereins ist dasselbe, wie das in den Concerten wirkende, nur durch das Mitwirken von Dilettanten etwas zahlreicher; auch dieses ist leider von auswärtigem Zuzuge fast ebenso abhängig wie jenes.

Und um mit etwas ganz Erfreulichem zu schliessen, unter dessen Eindrucke ich diese Zeilen geschrieben habe, und was auch Ihnen und den Lesern der Zeitung bekannt zu sein verdient, so erwähne ich die Aufführungen älterer Kirchenmusik, die Herr Professor Heimsoeth, wie Sie wissen ein ausgezeichneter Kenner der älteren Periode und namentlich des 16. Jahrhunderts, alljährlich mit einem ausgewählten Chore an zwei Tagen der Charwoche in der hiesigen Minoritenkirche veranstaltet. Man hat hier Gelegenheit, die schönsten Perlen aus den Werken von Palestrina, Lassus, Allegri, Eccard, Lotti u. A. zu hören; man erlebt es, wie diese wunderbaren tiefen Gebilde das Gemüth ganz erfüllen und mit sich ziehen; und man sieht zugleich mit Bewunderung, wie es jenem hochverdienten Manne, der in dieser Musik lebt und webt, gelingt seinen Chor zum Verständnisse derselben hinzuführen und ihn zur Darstellung seiner Intentionen durch den sorgsamsten Eifer anzuleiten.

Berichte.

Breslau. *O. S.* Ueber Mangel an Concerten jeden Genres hatten wir uns in der nunmehr abgelaufenen Saison durchaus nicht zu beklagen. Auch der zweite Cyklus der Gebrüder Müller'schen Quartett-Soiréen erfreute sich einer nicht minder lebhaften Theilnahme des kunstsinnigen Theils unseres Publicums als der erste. Von den uns in diesem Cyklus vorgeführten Compositionen erregte ein Quartett von J. Raff (D-moll Op. 77) unser besonderes Interesse. Das Werk bekundet eine ungewöhnliche musikalische Begabung seines Schöpfers und hat uns von Raff's Tonwerken, welche wir bis jetzt gehört, am meisten angesprochen. Am wirkungsvollsten ist ohne Zweifel das Scherzo. Ebenso herrscht in den drei übrigen Sätzen das Streben nach Erreichung eines hohen Zieles. Dem Ganzen wäre jedoch eine etwas präcisere Fassung zu wünschen, auch ermüdet eine, namentlich im ersten Satze und Adagio überwiegende trübe Stimmung einigermaassen. Ferner kam zur Aufführung Beethoven's Cis moll-Quartett. Es mag wohl kaum ein zweites Instrumentalwerk geben, in welchem die verschiedensten Stimmungen in so raschem Wechsel auf einander folgen. Mit grösster Bereitwilligkeit haben die geschätzten Künstler zwei Soiréen, die eine zu einem wohlthätigen Zweck, in einem grösseren Concertsaal veranstaltet.

Der Orchester-Verein hat uns in seinem dritten und letzten Cyklus von vier Abonnement-Concerten durch ganz vorzügliche Aufführung von Beethoven's Pastoral-Symphonie, Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann, Schubert's Cdur- und Beethoven's B dur-Symphonie hohe musikalische Genüsse gewährt. Von Ouvertüren hörten wir »Faniska« von Cherubini, Nr. 1 zu Leonore von Beethoven, als Novität Meyerbeer's Ouvertüre zu Struensee, den Furientanz und Reigen seliger Geister aus Orpheus, und einen Reitermarsch von Schubert, instrumentirt von Franz Liszt. Unter Mitwirkung des Breslauer Gesang-Vereins kam im dritten Concert Mendelssohn's »Walpurgisnacht« zu sehr gelungener Aufführung. Dieser Verein hat unter der sorgsamen Leitung und Pflege des Herrn Damrosch in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraum von 2 Jahren bedeutende Fortschritte gemacht und er leistet dem Orchester-Verein wesentliche Dienste, da die Programme durch Aufführung grösserer und kleinerer Vocalwerke mit Orchester eine sehr angenehme Abwechslung erhalten. Daher verdient das Streben des Herrn Damrosch auch nach dieser Richtung hin die vollste Anerkennung. Für die Solovorträge waren die Herren: Pianist Franz Bendel, Violoncellist D. Popper und der ehemals berühmte Violinvirtuose Ole Bull, ein Epigone Paganini's, gewonnen. Herr Bendel empfahl sich durch den Vortrag von Beethoven's Cmoll-Concert, einer ungarischen Rhapsodie von Liszt und eines Walzers von Chopin als ein Künstler von ebenso vollendeter Technik, als Feinheit in der Auffassung und modulationsfähigem Anschlage. Herr Popper, der sich schon vor 2 Jahren in einem Concert des Orchester-Vereins vortheilhaft bei uns eingeführt hat, spielte diesmal ein Cello-Concert von Volkmann und zeigte, dass er sich sowohl in der Technik, als im Vortrage ungemein vervollkommnet hat. Die volle Schönheit seines Tons entfaltete der Künstler in einer Arie von Pergolese und Sarabande von S. Bach. Durch lebhaften Beifall bewogen, fügte er noch eine eigene anmuthige Bagatelle »*Le papillon*« hinzu.

Wie thätig Herr Damrosch übrigens für die Entwicklung und Belebung des Kunstsinns in unserer Stadt ist, davon giebt auch der durch ihn neuerdings ins Leben gerufene Verein für Kammermusik und Gesang ein beredtes Zeugniss. Derselbe versammelte sich vorläufig an 6 Abenden in der Wohnung des Unternehmers. Möge der neue Verein seine engen Grenzen bald erweitern.

Im Benefiz-Concert des Musikdirectors Herrn Blecha, am 9. März, lernten wir den Concertmeister und Professor am Conservatorium zu Leipzig Hrn. R. Dreyschock kennen. Derselbe spielte Molique's melodiöses, schwieriges und schön gearbeitetes Violinconcert in A-moll und Variationen eigener Arbeit, und zeigte sich darin als ein Künstler von gediegener Schule, jedoch ohne hervorstechende glänzende Eigenschaften. Als Novität brachte uns dieses Concert Adagietto und Marsch aus der Suite von J. Raff, wovon ersterer Satz durch seine hübsche, einfache und erfrischende Melodie einen sehr angenehmen Eindruck hervorbringt. Der Marsch leidet an überladener Instrumentation und bringt auch kein sonderlich interessantes Motiv. Trotz einer Wiederholung war die Wirkung davon nicht günstiger. — Einer ganz besonderen Erwähnung verdient das Concert, welches die Herren Jenke und Sarnighausen am 18. März in der grossen, mehr als 2000 Personen fassenden Schiesswerderhalle zum Besten der im schleswig-holsteinischen Kriege invalid gewordenen preussischen Krieger veranstaltet hatten, sowohl des edlen patriotischen Zweckes, als der darin mitwirkenden Künstler wegen. Von diesen fesselte der jugendliche Harfen-Virtuose Franz Pönitz durch sein meisterhaftes Spiel ganz besonders unsere Aufmerksamkeit. Vornehmlich gelang ihm das Zarte und Duftige, welches dem für den Solovortrag nicht ganz passenden Instrumente eigen ist, während beim starken Anschlag sich noch eine gewisse Härte bemerkbar macht. Ausserdem wies das ungemein gemischte, aus 12 Nummern bestehende Programm noch Fräul. Malvine Strahl, Concertsängerin aus Berlin, sowie den Concertmeister David mit dem Violinconcert in A-moll von Viotti, Pianist Bendel mit Weber's Concertstück, Herrn Popper mit drei kleinen Stücken für Violoncell auf. — Eine Capelle von beinahe hundert Mann führte unter Herrn Damrosch's Direction die Ouvertüren zum Sommernachtstraum und zu Oberon, sowie die Orchesterbegleitung in jeder Beziehung vortrefflich durch. Im Allgemeinen stand jedoch der instrumentale Theil zu dem vocalen in argem Missverhältniss. Letzterer war nur durch Frl. Strahl vertreten.

Digitized by Google

Die mehr als dreistündige Dauer des Concerts versetzte uns, da wir gezwungen waren bis zum Schluss auszuharren, in geistige und körperliche Abspannung. Für die Unternehmer dürfte der Ertrag der bedeutenden Kosten wegen nicht sehr ergiebig ausgefallen sein.

Die Aufführung der S. Bach'schen Matthäus-Passion durch die Singacademie hat uns in würdiger und angemessener Weise auf das Osterfest vorbereitet. Dieselbe fiel in allen Theilen zu höchster Befriedigung aus und legte ein beredtes Zeugniss ab für die grosse Liebe und das tiefe Verständniss, welches sowohl der Dirigent, als auch die Mitglieder der Academie dem Studium dieses unstreitig bedeutendsten Werkes evangelischer Kirchenmusik gewidmet. Die Solopartien hatten, ausser einigen Mitgliedern der Academie, der kgl. Domsänger Seiffert aus Berlin (Tenor) und der kgl. Musikdirector Herr Stuckenschmidt aus Neisse (Bass) übernommen. Die Chöre, namentlich die Doppelchöre, gelangen vortrefflich, auch das Orchester schien sich seiner Aufgabe vollkommen bewusst. — Die Singacademie brachte ausserdem in der Charwoche noch Haydn's »Schöpfung« zur Aufführung. Die Aufführung verdient rückhaltslose Anerkennung. Durch genaues und sorgfältiges Studium hatte sich die Singacademie mit den Chören vollkommen vertraut gemacht. In Frau Dr. Mampé-Babnigg fanden die Partien des Gabriel und der Eva eine Repräsentation, wie man sie kaum besser wünschen kann. Die vorzügliche Gesangsmethode dieser Künstlerin, verbunden mit seelenvollem Ausdruck, kann allen jüngeren Sängerinnen als leuchtendes Vorbild hingestellt werden. Durch eine besonders geschickte Anwendung des Crescendo und Decrescendo weiss sie den bereits häufig bemerkbaren Mangel an Stimme geschickt zu verdecken. Wie gross jedoch die Ausdauer ihres Organs ist, bewies zur Genüge, dass sie schon am folgenden Tage, am Charfreitage, bei der Aufführung von Graun's »Tod Jesu« in der sehr geräumigen Elisabeth-Kirche mit gleichem Erfolge die Sopranpartie sang. Herr Cantor Thoma hatte für eine vorzügliche Aufführung gesorgt.

Die Zustände unserer Oper gestalten sich immer unerfreulicher. Durch das Gastspiel der kgl. preuss. Kammersängerin Frau Louise Köster wurden nach sehr langer Pause die Aufführungen von Beethoven's »Fidelio«, Mozart's »Don Juan« und Spontini's »Vestalin« ermöglicht. Den Don Juan besonders haben wir in grässlicher Verstümmelung gehört. Fast sämmtliche Rollen waren in ungeeigneten Händen. Den Masetto z. B. hatte man einem Tenor-Buffo übertragen. Frau Köster zeigte zwar, wie man classische Musik zu singen habe, allein die ehemals so reichen und schönen Mittel der gefeierten Sängerin haben sich erschöpft, die Stimme hat ihre frühere Klangfülle eingebüsst. Wir für unsere Person verzichten unter der gegenwärtigen Direction herzlich gern auf jeden Besuch des Theaters und haben die Hoffnung auf eine Besserung unserer Bühnenverhältnisse für einige Zeit aufgegeben. Binnen Kurzem werden uns die einzigen noch tüchtigen Mitglieder unserer Oper: Frau Mayr-Ulbrich, Frl. Harry und Herr Rebling verlassen und scheint die Direction, welche aus dem Theater ein blosses Geschäft macht, weit davon entfernt, für diese Verluste genügenden Ersatz zu schaffen. Alle bis jetzt stattgehabten Gastspiele fremder Sängerinnen (Sänger sind noch nicht aufgetreten) haben uns in dieser Vermuthung bestärkt. Am schmerzlichsten werden wir den Abgang des Herrn Rebling empfinden, welchen die Leipziger Bühne zu ihren Mitgliedern zählen wird. Durch diesen ausgezeichneten Sänger sind hier die Aufführungen classischer Opern, wie die »Entführung aus dem Serail«, »Don Juan« und andere, ermöglicht worden, und scheint uns derselbe besonders in das Wesen und den Geist Mozart's tief eingedrungen. Dazu befähigt ihn aber auch eine bedeutende musikalische Bildung, welche leider den meisten Sängern mangelt.

Nachrichten.

Die Aufführung des Passions-Oratoriums von Ferd. v. Roda in Rostock ist am 13. Mai glücklich von Statten gegangen, worüber in der nächsten Nummer ausführlicher Bericht folgt. — Ueber die abgelaufene Saison meldet unser dortiger Correspondent: Die Programme des Schlusses unserer Saison scheinen mir zu einem Bericht kaum Stoff zu bieten, es wird daher genügen dieselben einfach mitzutheilen. Das 2. und 3. Abonnement-Concert brachten die Symphonie Nr. 1 D-dur von Mozart, das Largo aus der 12. Symphonie (G-dur) von Haydn, die Ouvertüren zu Jessonda, Egmont und Heimkehr aus der Fremde, »Lied für die Deutschen in Lyon« von Mendelssohn, ferner Vorträge des Oboe-Virtuosen Baumgärtel und des Cellisten L. Lübeck aus Leipzig. Die fünfte Symphonie-Soirée enthielt die Ouvertüre zu »Alceste«, dann die Es dur-Symphonie von Mozart und die in C-moll von Beethoven. In der dritten Soirée für Kammermusik hörten wir Beethoven's Violin-Sonate in C-moll, Gade's Novelletten für Clavier, Violine und Violoncell und Schubert's B-Trio; es wirkten in dieser Production die Herren Musikdirector Härtel und der Cellist Herr Bellmann aus Schwerin mit. Die Herren Gebrüder Müller gaben in ihrer dritten Soirée Beethoven's Violoncell-Sonate in A-dur, Mendelssohn's Es-Quartett Op. 12 und Beethoven's grosses Claviertrio in B zum Besten. Ferner fand ein Patti-Concert statt. — Der Cellist Herr Lübeck aus Leipzig gefiel hier sehr, besonders im Vortrag getragener Melodien. Er hatte aber die Kosten der Unterhaltung beinahe allein zu tragen, indem das städtische Orchester in seinem jüngsten Stadium eine Symphonie nicht mehr prästiren zu können scheint. Ein Concertprogramm, das nur aus kleineren Instrumentalsachen zusammengesetzt ist, wirkt doch etwas ermüdend. — Dem Besuche des Concerts des Pianisten Studemund und der Gebrüder Müller that der kurz zuvor plötzlich erfolgte Tod der jungen Grossherzogin wohl einigen Abbruch. Um die Sache gut zu machen, liessen die Künstler sich zu einem zweiten Concert herbei, dessen Programm aus lauter Kleinigkeiten ausser Zusammenhang bestand, welche auf den Trauerfall Bezug haben sollten, in der That aber zu demselben in gar keiner, oder doch in einer sehr gesuchten Beziehung stehen. Ein ernstes Quartett in Moll wäre der Kunst und der Künstler würdiger gewesen, hätte aber vielleicht weniger Publicum herbeigelockt und weniger Einnahme gebracht.

Der Musikverein in Znaim (Mähren) brachte in seinen beiden ersten Concerten dieses Jahrs (dem 4. Vereinsjahr) folgende Werke zu Gehör: Septett für Pianoforte, Streich- und Blasinstrumente von A. Fesca; Vineta, Männerchor von Abt; Lieder von Mendelssohn und Fr. Schubert; Variationen über die österr. Volkshymne für Quartett von Haydn; gemischte Chöre von Schumann und Reinecke; Duette für Sopran und Tenor von Schumann und Rossini; »Nachthelle« von Schubert; Clavier-Trio in D-moll von Mendelssohn; Christnacht, Cantate von F. Hiller. — Ouvertüre zu Prometheus von Beethoven; Pianoforte-Concert in G-moll von Mendelssohn; Sopran-Arie aus Don Juan; Entr'act und Brautlied aus Lohengrin; Clavierstücke von Chopin und Liszt; der Gondelfahrer von Schubert; Chorphantasie von Beethoven. (Sind die Symphonien von dem Publicum oder dem Orchester dieser mährischen Stadt in die Acht erklärt?!)

Die Münchner Liedertafel hat beschlossen, an dem Hause, in welchem Mozart im Jahre 1780 die Oper »Idomeneo« componirte, ein grosses Erzmedaillon mit dem Bilde des Meisters anbringen zu lassen.

Verdi's »Macbeth« hat bei der am 28. April stattgehabten ersten Aufführung zu Paris Fiasco gemacht. Die Oper hatte freilich im Théâtre lyrique das Publicum der Zauberflöte vor sich.

Die Aufführung von »Tristan und Isolde« in München hat bis heute, wo wir das Blatt schliessen, nicht stattfinden können, und zwar wegen eingetretener, wie uns mitgetheilt wird, durch übermässige Anstrengung herbeigeführter Krankheit der Frau Schnorr. Für die vielen zugereisten Fremden ein fatales Ereigniss!

Tichatschek ist nach längerer gefährlicher Krankheit kürzlich zu Dresden als Joseph in Méhul's Oper wieder aufgetreten und von dem vollen Hause mit allen Ehren begrüsst worden.

Eine Berichtigung in Betreff des zu Pfingsten in Cöln stattfindenden Niederrheinischen Musikfestes: Von Beethoven's 7. Symphonie wird nicht »der zweite Theil« gespielt, wie wir es in Nr. 19 einem andern Blatte in Ermanglung des authentischen Programms nachdruckten, sondern im zweiten Theil des (zweiten) Concerts die siebente Symphonie.

Leipzig. Der Organist Herr C. A. Fischer aus Dresden gab am 6. d. M. in der hiesigen Nicolaikirche ein Orgelconcert, in welchem auch der Pauliner-Verein mitwirkte. Alle Stimmen waren darüber einig, dass Herrn Fischer's Spiel kein der Würde des Instruments

Digitized by Google

gemässes sei, dass sein Vortrag die Grenzen sprenge, welche die Natur der Orgel dem gebildeten und feinsinnigen Künstler von selbst vorschreibt. — Er spielte übrigens Compositionen von Bach, Mendelssohn, Ritter und sich selbst.

— Die Oper »Perdita« von Barbieri mit Frau Kainz-Prause vom Prager Landestheater in der Titelrolle ist am Leipziger Stadttheater viermal, bei sehr schlecht besetztem Hause, aber mit vielem Beifall, über die Bühne gegangen. Die Oper steht ganz auf italienischem Standpunkte, ist aber solider als ihre heutigen Genossinnen. Von selbständiger melodischer Erfindung, von gefällig sich einschmeichelnden Melodien, die sich einprägten wie die Bellini'schen oder Donizetti'schen, ist zwar keine Rede, dagegen ist sie aber auch freier von den Knalleffecten und dem barbarischen Lärm Verdi'scher Musik und in den Details musikalischer, als man es sonst bei italienischen Opern gewohnt ist. »Perdita oder Ein Wintermährchen«, nach dem gleichnamigen Shakespeare'schen Stück frei bearbeitet von Karl Gross, hat die besondere Eigenthümlichkeit, in zwei Stücke von je zwei Acten zu zerfallen, deren erstes vom zweiten durch einen Zwischenraum von 16 Jahren getrennt ist und in deren erstem die Mutter Hermione, im zweiten die Tochter Perdita Hauptperson ist. Von dieser mangelnden Einheit abgesehen, bietet das Stück viele der Musik vortheilhafte ergreifende Scenen, die der Componist auch nach italienischer Art mit guter Wirkung verwendet hat. Die Oper ist, als eine italienische, besser, als viele deutsche und französische, wenn man dieselben vom deutschen oder französischen Standpunkte ernstlich betrachtet; sie wird sich sicherlich auf den Bühnen heimisch machen. Schade, dass im dritten Act allzuviel Ballet den Fortgang hemmt. — In Frau Kainz-Prause (Hermione) haben wir eine sehr schätzenswerthe Opernsängerin kennen gelernt, deren Stimme und Methode einen angenehmen Eindruck machen, Frl. Karg (Paulina, Hermionen's Vertraute) stand ihr ebenbürtig zur Seite, während Frl. Kropp (Perdita) weder in Stimme noch Spiel den Anforderungen gerecht wurde, die die darzustellende Persönlichkeit erhebt. Von den Herren sind Hr. Thelen als Leontes und Hr. Hertzsch als Bassianus mit Achtung zu nennen. Hr. Grimminger (Leander) steht bei seiner jetzigen stimmlichen Unzurechnungsfähigkeit ausser der Kritik. Herr Schild (Florizel) dagegen gab eine recht anmuthige und musikalisch erfreuliche Leistung. — Der Componist dirigirte die Oper bei allen Vorstellungen selbst.

Bibliographie.

Hanslick, Prof. Dr. Ed., Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Dritte verbesserte Auflage. Leipzig, Rud. Weigel. 8. 18 Ngr.

Lynker, W., Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel. Bis auf die neueste Zeit fortgesetzt und mit einer Auswahl früherer Schriften Lynker's herausgegeben von Dr. Th. Köhler. Kassel, Th. Kay. 8. 1 Thlr. 10 Ngr.

Marx, A. B., Erinnerungen. Aus meinem Leben. Zwei Bändchen. Berlin, O. Janke. 8. 2 Thlr. 10 Ngr.

Scholl, F., Reden zur Erinnerung an zwei Heroen im deutschen Liede, Franz Schubert und Ludwig Uhland. Stuttgart, Nitzschke. 8. 4 Ngr.

Zeitungsschau.

Die »Neue Zeitschrift für Musik« liebt es seit einiger Zeit in ihrer »Journalschau« kleine Ausfälle gegen uns zu machen; wir erklären hiermit ein für allemal, dass dieses Blatt und sein Charakter uns nicht erlauben, uns mit demselben in weitere Erörterungen einzulassen; diejenigen seiner Leser, welche es der Mühe werth halten zu vergleichen, was wir geschrieben und was der Journalschauer daraus mit sichtlicher Absicht citirt, werden ohnehin den Unterschied herausfinden; für die andern aber würde es nichts helfen, wenn wir in unserem Blatte gegen ein Verfahren protestiren, das ja übrigens bei allen Einsichtigen längst als ein der »Neuen Zeitschrift« eigenthümliches betrachtet wird. Man braucht blos den Schluss der letzten uns betreffenden Journalschau (Nr. 20) mit unseren Berichten über die Euterpe im I. Jahrgange (bis Ostern) zu vergleichen, um für jenes »eigenthümliche Verfahren« den sprechendsten Beleg zu finden.

S. B.

Briefkasten der Redaction.

H. in *C.*, *D.* in *B.*, *Sch.* in *C.* In Cöln mündlich.

ANZEIGER.

[79] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Rthl.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 262. **Zwanzig Irische Lieder** n.	1	24
—— Nr. 263. **Sechsundzwanzig Wallisische Lieder** . n.	2	6
Stimmen-Ausgabe. Nr. 206. **Fidelio (Leonore)**, Oper.		
Op. 72. Orchesterstimmen allein . . . . . n.	8	18
Chorstimmen allein . . . . . n.	—	24

Leipzig, Mai 1865. **Breitkopf und Härtel.**

[80] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

	Rthl.		Ngr.
Partitur	8	Textbuch	20
Clavier-Auszug mit Text . .	1	—— kleines	5
—— zu 4 Händen .	1	Vorspiel. Partitur	25
—— zu 2 Händen .	7	—— f. Pfte. zu 4 Händen	18
		—— f. Pfte. zu 2 Händen	10

[84] Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:

Deutsche Volks-Lieder und Melodien, gesammelt und mit Begleitung des Pianoforte gesetzt von A. P. Berggreen. Preis 3 Thlr. dän. R.-M.

Chants et chansons populaires flamandes et françaises, receuillies et arrangées pour le Piano par A. P. Berggreen. Preis 3 Thlr. dän. R.-M.

English, Scotch and Irish popular songs and melodies, collected and arranged for the pianoforte by A. P. Berggreen. Preis 3 Thlr. dän. R.-M.

Svenska (Schwedische) **folk-sångar och melodier**, samlade och satta för pianoforte of A. P. Berggreen. Preis 3 Thlr. 24 Shilling dän. R.-M.

Kjöbenhavn, den 13. Mai 1865.

C. A. Reitzel.

[82] Im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig ist erschienen:

Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni,

Dramma giocoso in due atti. Poesia di **Lorenzo da Ponte.** Wortgetreuer Abdruck des ersten italienischen Textbuches zu **Mozart's Don Juan**, für Prag vom Jahre 1787 mit den für die Aufführung in Wien im Jahre 1788 getroffenen Abänderungen, herausgegeben von **L. v. Sonnleithner.** 8. geh. Preis 10 Ngr.

[83] Im Verlage von

Th. J. Roothaan & Comp. in Amsterdam

(Fr. Hofmeister in Leipzig)

ist erschienen:

G. A. Heinze, Op. 42. Die Auferstehung, Oratorium.

Clavierauszug	fl.	12. —
Chorstimmen	–	5. —
Orchester-Partitur	–	40. —
Orchester-Stimmen	–	36. —
Nr. 1. **Aria** für Bariton	–	1. 20
– 2. **Duett** für Sopran und Tenor	–	1. 50
– 3. **Aria** für Sopran	–	1. 20
– 4. **Arioso** für Alt	–	—. 60

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 31. Mai 1865. **Nr. 22.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ferd. von Roda und sein Passions-Oratorium »Das Leiden und Sterben Jesu Christi«. — Musikleben in München und Brünn. — Nachrichten. — Anzeiger.

Ferd. von Roda und sein Passions-Oratorium »Das Leiden und Sterben Jesu Christi«.

(Zum ersten Mal aufgeführt in Rostock am 13. Mai 1865.)

S. B. Der 13. Mai dieses Jahres gestaltete sich für die ernsteren Musikfreunde Rostock's und der benachbarten Städte und Orte zu einer Art von Musikfest, da an diesem Tage der Director der dortigen Singacademie und Universitäts-Musiklehrer Herr *Dr.* F. von Roda sein von uns bereits mehrfach erwähntes Passions-Oratorium unter Betheiligung namhafter auswärtiger Künstler in der Nicolaikirche zur ersten Aufführung brachte. Der Einblick in die uns seinerzeit mitgetheilte Partitur, die übereinstimmende günstige Meinung, welche auch andere Musiker, wie z. B. Herr *Dr.* M. Hauptmann hier, aus derselben geschöpft, hatten uns eine Reise nach Rostock zu dem Zwecke näherer durch die sinnliche Wirkung vermittelter Bekanntschaft, als im Interesse unserer Leser geboten und als für uns selbst lohnend erscheinen lassen, und so können wir denn heute aus eigener Anschauung berichten und unsern Lesern Mittheilung machen über einen noch wenig genannten Componisten und ein in unserer Zeit ziemlich vereinzelt dastehendes Werk, die aber beide wohl verdienen, auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden.

Hier zuerst einige Notizen über den Componisten selbst. Ferd. v. Roda ist 1818 zu Rudolstadt in Thüringen geboren und hatte, nach einer wenig erfreulichen Jugend, das Glück in Weimar Hummel's Unterricht im Clavierspiel zu geniessen. Für sein schaffendes Talent scheint Hummel wenig gethan zu haben; v. Roda aber sah bald ein, dass er zum »Virtuosen« weder Beruf noch Anlage hatte. Er warf sich daher, dem Rathe sorglicher Freunde folgend, und um sich eine Existenz zu sichern, auf die Harfe und das Violoncell, studirte übrigens dazwischen Cameralia, und nahm endlich, da diese letztere Wissenschaft ihn nicht befriedigen konnte, im Braunschweiger Hoftheater eine Stelle als Harfenspieler an. Später wendete er sich nach Hamburg, wo er u. A. durch eine Reihe von Jahren in der Grund'schen Singacademie als Accompagnist wirkte und dabei Gelegenheit hatte, viele Werke genau kennen zu lernen und sich zum Chor-Dirigenten auszubilden. Die Vernachlässigung Seb. Bach'scher Musik in der genannten Singacademie trieb ihn an, einen eigenen Verein zu bilden, und es entstand unter seinen Auspicien der »Hamburger Bach-Verein«, der dem dortigen Publicum die erste Bekanntschaft mit diesem Meister vermittelte. Mag über jene ersten Versuche manches Tadelnde bemerkt worden sein, Thatsache ist, dass für die Verbreitung und Anerkennung S. Bach's in Hamburg Herr v. Roda die erste und kräftigste Initiative ergriffen hat. Als ihm dann von Rostock aus die Stelle eines Universitäts-Musiklehrers angetragen ward, übergab er den »Bach-Verein« dem ausgezeichneten Hamburger Organisten Hrn. Armbrust und siedelte an seinen neuen Bestimmungsort über, daselbst die Singacademie in die Hand nehmend, für welche damals S. Bach auch noch eine *terra incognita* war. Wie unsere Leser sich aus den Rostocker Berichten d. Bl. erinnern werden, hat sich v. Roda dort unter den grössten Schwierigkeiten das Verdienst erworben, u. A. beide S. Bach'sche Passionen zur Aufführung gebracht zu haben und zwar die nach Matthäus zum ersten Mal in Deutschland vollständig, ohne Auslassung der Arien, aber mit selbständiger Bearbeitung des Orchesters, d. h. mit Ergänzung der von Bach gelassenen, durch Ausführung der Bezifferung auszufüllenden Lücken.*) Bereits in Hamburg war indessen v. Roda auch selbstschaffend hervorgetreten, hatte mehrere Kammermusikwerke veröffentlicht und, nebst einer geistlichen Cantate »Theomela«, auch ein Oratorium »Der Sünder« componirt und aufgeführt. Wir kennen dasselbe heute erst theilweise, ersehen aber aus der Partitur, dass hier im Allgemeinen der Stil sich mehr an Händel als an Bach lehnt. — Die vielfache Beschäftigung mit S. Bach hat ihn endlich auch dahin geführt, ein neues Passions-Oratorium zu schreiben, in welchem der alte Bach'sche Geist mit den Mitteln der Neuzeit, namentlich mit dem heutigen Orchester, eine Vermählung feiern sollte.

Dies ist das Werk, über welches wir in Nr. 48 des II. Jahrgs. unsern Lesern vorläufige Mittheilung machten, das wir nun in Rostock gehört haben, und über dessen Gehalt und Art wir heute sprechen wollen.

Bevor wir uns zur Beschreibung wenden, wollen wir noch der äusseren Umstände gedenken, unter welchen das Werk vor unsern Ohren vorüberzog.

Die Nicolai- (Garnisons-) Kirche in Rostock, eine der schönen unter vielen, hatte sich aus mancherlei Gründen für die Aufführung am geeignetsten erwiesen. Das Oratorium war eigentlich für den Charfreitag bestimmt, doch

*) Wohl in Berücksichtigung all dieser Verdienste hat die Universität Rostock Herrn v. Roda das Doctor-Diplom *honoris causa* verliehen.

Digitized by Google

da der über-rigoristische und unlutherische Geist der mecklenburgischen Kirchenbehörde, die auch sogar den Bach'schen Passionen den Eingang in die Kirche während der Charwoche verwehrt, nicht zu überwinden war, verschob sich die Aufführung bis zum 13. Mai. — Chor (die Rostocker Singacademie, etwa 100 Personen), Orchester (verstärkt durch Mitglieder des Schweriner Hoftheaters und durch Musiker aus Wismar) und Solisten wurden auf dem erhöhten Altarplatz staffelförmig aufgestellt. Auf dem gegenüberliegenden Orgelchor befand sich ein Chor von Knaben und Mädchen (zusammen gegen 60) für den Vortrag des *Cantus firmus*, der, wie es auch in der Matthäuspassion von Bach vorgeschrieben ist, nur durch Orgel unterstützt wurde. Diese Aufstellung, bei so weiter Entfernung des Orgelchors vom Altarplatze, konnte Bedenken erregen, erwies sich aber bei der Aufführung ganz praktisch: es griff Alles präcis zusammen, was freilich auch der Aufstellung eines zweiten Dirigenten am Orgelchore und der praktischen Tüchtigkeit des Organisten, Herrn Armbrust aus Hamburg, der zur Unterstützung seines Freundes herübergekommen war, zuzuschreiben sein möchte. Wir erlebten auf diese Weise zum ersten Mal eine Aufführung dieses Genres, wobei die Kinderstimmen ihre gehörige Wirkung thaten und kein Blech, weder zur Unterstützung, noch zum »Todtschlag«, noch zum Ersatz dieser herrlichen Stimme sich nöthig erwies. Die Gesang-Soli waren anvertraut Fräul. Hauschteck aus Berlin (Sopran), Fräul. Steinhagen aus Detmold (Alt), dann den Herren Domsängern Otto (Tenor) und Sabbath (Bass) aus Berlin. Verschiedene kleinere Solopartien waren durch Rostocker Kräfte besetzt.

Zur Aufführung hatte sich ein die Kirche überfüllendes Publicum aus nah und fern eingefunden, und diese Fülle, verbunden mit dem vielen Schwarz, das namentlich die Frauenwelt Mecklenburgs in Folge der Landestrauer um die höchst beliebte jung verstorbene Grossherzogin feierlich kleidete, brachte einen sehr eigenthümlichen ernsten Eindruck auf den sinnigen Theilnehmer hervor. — Der Componist dirigirte sein überaus schwieriges Werk mit Sicherheit und Energie selbst, so dass, im Verhältniss der Kräfte und der Anforderungen des Werkes, die Aufführung als eine gelungene und sehr anerkennungswerthe bezeichnet werden darf. Die Solosänger brachten grösstentheils den künstlerischen Eifer zur Sache mit, der allein alle Schwierigkeiten besiegen kann, der Chor war sichtlich von Begeisterung für die Aufgabe erfüllt, ein so grosses Werk seines geliebten Dirigenten würdig zu Gehör zu bringen, das Orchester, obwohl wie der Chor für den grossen Raum etwas zu schwach besetzt, that seine Schuldigkeit an Kraft, Präcision und Zartheit, und die Orgel mit den Kinderstimmen griff an den betreffenden Orten mit Glanz und Pracht ein, so dass wir uns der Betrachtung des Werkes fast ohne Störung hingeben konnten.

Der Text unseres Oratoriums ist ohne Zwang aus der heiligen Schrift, vorzugsweise den Evangelien, dann Kirchenliederversen zusammengestellt. Diese Zwanglosigkeit, welche sich nicht an einen bestimmten Evangelisten bindet, hat das Gute, dass der recitativische Text (Evangelist: Tenor wie bei Bach) die Hauptmomente der Leidensgeschichte geben kann, ohne gehäuft zu erscheinen. Wir wissen aber freilich nicht, ob die Theologen nicht wieder Anstand nehmen an der Mischung verschiedener Ausdrucksweisen, die sich bei den Evangelisten, ungeachtet der Uebereinstimmung der Berichte, geltend machen. Die Anordnung des Ganzen zeigt im Aeussern die Bach'schen Passionen als die zu Grunde gelegten Muster auf. Doch finden im Einzelnen auch Abweichungen statt. Das Ganze besteht aus zwei Theilen und 27 Nummern, doch so, dass mehrere zusammengehörige Partien als eine Nummer bezeichnet sind. Lyrische Chöre bilden die Hauptpfeiler der beiden Theile, und diese sind wieder durchaus auf bestimmte Choräle gebaut; den Anfang des Ganzen bildet z. B. eine kurze Instrumentaleinleitung, worauf dann ein Recitativ von Jesus, ein Choralvers und dann ein grosser Doppelchor (achtstimmig) mit *Cantus firmus* folgt. Ebenso bildet den Schluss des ersten Theils ein Doppelchor mit apartem *Cantus firmus*. Der zweite Theil beginnt mit einem einfach figurirten Choral, endigt aber wieder mit einem Doppelchor mit *Cantus firmus*. Die dazwischen liegenden Musikstücke sind theils Arien, theils Recitative des Evangelisten, Jesus u. s. w., theils Chöre des Volks, der Priester u. s. w., theils Choräle, mehrstimmige Gesänge mit und ohne Chor u. s. w. In Bezug auf die Volkschöre (*turbae*) ist zu bemerken, dass der Componist und Text-Verfasser das Dramatische dieser Stücke häufig dadurch zu mildern und ihnen eine höhere Bedeutung zu geben gesucht hat, dass er dem Chor der Ungläubigen oder Juden einen Chor der Gläubigen entgegenstellte und beide neben- und durcheinander verarbeitete, was Bach bekanntlich blos in wenigen grösseren Hauptchören that. Jene Stellen der Schrift, wo Priester, Weiber u. s. w. als die Handelnden oder Sprechenden erscheinen, sind, dem Gebrauche Bach's entgegen, nicht für gemischte Chöre, sondern für vierstimmige Männer- und Frauenchöre bearbeitet. Im Orchester benutzt der Componist sämmtliche Instrumente, die unserem heutigen Concertorchester angehören, doch mit Ausschluss aller jener der Militärmusik. Die Orgel dient nur zur Unterstützung des *Cantus firmus* und zum Eingreifen bei gewissen Hauptstellen, wo es auf mächtige oder ergreifende Wirkung abgesehen ist. Die Arien sind durchaus reich instrumentirt und in absolut polyphoner Weise gehalten.

Sollen wir über das Ganze sogleich unsere Meinung aussprechen, und die Wirkung constatiren, die wir an uns selbst erlebt haben, so müssen wir den grossen Chören mit *Cantus firmus* vor allem Andern den Vorrang zuerkennen. Mit bewundernswerther Strenge des Satzes, vollkommener Logik der Harmonie und Periodenfügung, und nicht selten mit gewaltiger Kühnheit der Modulation schreiten diese Partien einher, durch die Grösse des Stils Bewunderung, durch die Macht der combinirten Tonwellen Erschütterung und Andacht erweckend. Weniger sagten uns die kleineren combinirten Chöre zu. Die entgegenstehenden Parteien sind wohl auf dem Papier durch verschiedene Motive charakterisirt, dann unter sich und in ihrer Zusammenwirkung mit grosser Kunst und Consequenz behandelt und durchgeführt. Allein in der praktischen Ausführung verschlingt doch der eine meist den andern, namentlich die lebhaften Rhythmen der Volkschöre lassen die gehalteneren der Gläubigen nicht zu selbständiger Wirkung gelangen. Wir glauben, dass der Componist seine Absicht besser erreicht haben würde, wenn er die beiden Parteien nicht gleichzeitig hätte auftreten lassen, sondern neben- und nacheinander, etwa wie Bach verschiedene Solopartien mit Chor in der Matthäus-Passion behandelt hat. Wie v. Roda seine beiden Chöre gegeneinander wirken lässt, wird das scharf Dramatische allerdings zu Gunsten eigentlicher Kirchenmusik gemässigt, allein es ist die Frage, ob in so ausgedehnten Werken das Verlangen nach rein dramatischen Partien nicht ein sehr berechtigtes, unabweisliches ist. — Ein ähnliches Verhältniss findet bei einigen Solopartien unseres Oratoriums statt, wie z. B.

Digitized by Google

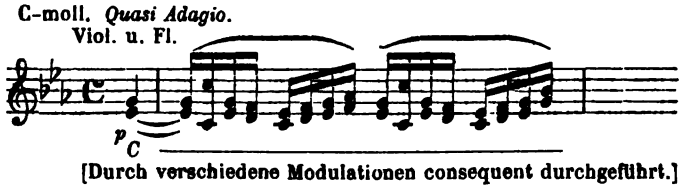
in dem Terzett von Jesus, Martha und Maria in Nr. 7, wo sich die drei Singenden nicht zu charakteristischem Ausdruck einer Hauptstimmung vereinigen, sondern wo gleichsam jedes seinen eigenen Weg geht, unbekümmert um die andern, wo alle zugleich sprechen und jedes den Eindruck macht, als wolle es nur sich selbst zur Geltung bringen und gehört werden. Es will uns dies namentlich im Hinblick auf die Person des Erlösers nicht zusagen: wo dieser spricht, sollten alle andern Stimmen schweigen, selbst wenn es Weiber sind; denn wir hoffen doch, dass sich der Componist nicht von einem modernen Realismus leiten lässt, der Alles charakteristisch geben will, auch wo es aufhört künstlerisch würdig zu sein.

Was die Form der Arien betrifft, so hat v. Roda natürlich nicht an der alten umständlichen Dreitheiligkeit festgehalten, sondern Alles gedrängter gebildet. Dagegen hat er sich, wie uns dünkt, von der Bach'schen Vielstimmigkeit nicht genügend emancipirt. Er ist hier Bach'scher als Bach selbst sein würde, wäre er in unsern Tagen geboren. Unser modernes Gefühl dürfte denn doch nicht so ganz unrecht haben, wenn es in der Arie eine Concentration der Wirkung in der Solostimme fordert. Wir können auch in den Arien S. Bach bewundern und lieben, ohne aber ein bindendes Moment für unsere Zeit daraus ziehen zu müssen. Thatsache ist, dass uns die Arien v. Roda's nicht in dem Grade erwärmt haben als die Chöre. Es liegt dies indess nicht in jenem eben berührten Umstande allein, sondern noch in andern Factoren; wir wollen blos andeuten, dass die Rücksichtslosigkeit, mit welcher die Singstimme behandelt ist, sowohl in der rastlosen Fortführung ohne die nöthigen Ruhemomente, wie in der häufigen, ein wenig altmodischen Verbrämung, und in den angewendeten Lagen (sie bewegen sich fast durchgängig in der höheren Hälfte, ja im höchsten Drittel des Stimmumfangs), uns für eine schöne Wirkung nicht unbedenklich schien. Bei späteren Werken möchten wir dem Componisten auf das Entschiedenste rathen, die Mittellagen mehr zur Geltung zu bringen und sich von der Bach'schen Art freier zu machen.

Um endlich auch die Choräle zu berühren, so sei hauptsächlich bemerkt, dass der Componist es darauf angelegt zu haben scheint, weniger bekannte Melodien zu wählen. Eine Ausnahme davon macht wohl gleich der erste Chor, dem die Melodie »Jesus meine Zuversicht« als *Cantus firmus* dient. In einem andern Stück, dem sehr wirksamen »*Infernale*«, wo (bei Gelegenheit des Verraths Judas: »Und es war Nacht«) das Orchester mit der Orgel »die ganze Schaar der Höllen-Nacht, das Reich der Finsternisse« in ebenso schauerlicher wie ergreifender Weise malt, während der Chor in Octaven den Choral singt, ist sehr sinnig die Melodie »Kommt her zu mir« verwendet. Die übrigen Choräle sind aber aus den allerfremdesten ausgewählt. Wir können dies nicht ganz billigen, da in der protestantischen Kirche der Choral Eigenthum der Gemeinde ist und sie repräsentiren, wo nicht gar auch bei den Passionsmusiken zur unmittelbaren Theilnahme am Gesang auffordern soll*); hier ist daher für eine sinnige Kunst das wirksamste Mittel geboten, die grössere, nicht unmittelbar künstlerisch fühlende Gemeinde in das Bereich der Wirkung zu ziehen, wie Bach dies wohlweislich in den Passionen mit glücklichstem Erfolg gethan hat. Wir wollen vorläufig nicht darüber streiten, ob die gewählten Melodien solche sind, deren Schönheit für die mangelnde Bekanntheit Ersatz bietet und nur noch bemerken, dass sie in höchst malerischer und charakteristischer Weise figurirt sind. Wir haben indess über den vierstimmigen Choralsatz v. Roda's auch einige Bedenken, die wir jedoch für heute unerörtert lassen.

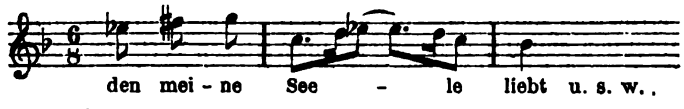
Nachdem wir nun die einzelnen Gattungen besonders charakterisirt, wollen wir noch einmal die unmittelbare Folge der Musikstücke ins Auge fassen und dabei einige Bemerkungen anknüpfen, die wir oben nicht anzubringen fanden.

Die das Werk eröffnende Orchester-Einleitung klingt so specifisch Bachisch, dass wir darin keine Nachfolge, sondern eine Nachahmung erkennen müssen. In der sie beherrschenden Figur:

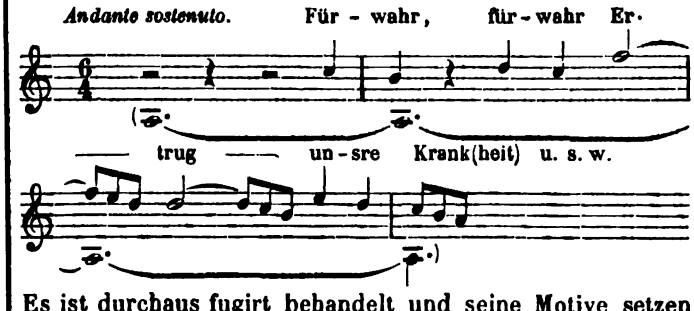


[Durch verschiedene Modulationen consequent durchgeführt.]

wird Jeder sich stark an das Alt-Solo »Ach Golgatha« der Matthäus-Passion erinnert finden. Dass der Componist sich sehr vor Bach'schen Reminiscenzen zu hüten hat, zeigt auch folgende Stelle in Nr. 3:



Nr. 2, der Chor mit *Cantus firmus*, eines der bedeutendsten Stücke des Ganzen, erinnert in seiner Anlage, wenn auch durchaus nicht in den Motiven, an den entsprechenden ersten Chor der Matthäus-Passion. Er geht nämlich aus A-moll, während der *Cantus firmus*, die von den Kindern gesungene Melodie »Jesus meine Zuversicht«, in *C* steht, also ein Verhältniss entsprechend dem von E-moll zu G-dur bei Bach. Es soll damit kein Vorwurf der Nachahmung gemacht, sondern nur ein eigenthümliches Zusammentreffen angeführt sein. Das Thema des Chores, welches den Satz trägt, ist höchst edel und ausdrucksvoll:



Es ist durchaus fugirt behandelt und seine Motive setzen sich sowohl zu dem, was der zweite, in seinen Motiven ganz selbständige, Chor bringt, wie zu dem einschneidenden Choral-Gesang stellenweise fort.

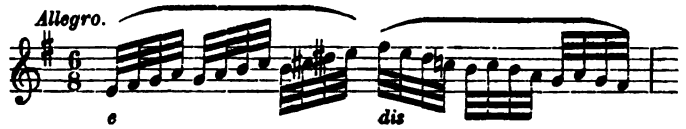
*) Zur Lösung der Frage, ob in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Gemeinde die in Oratorien, Cantaten u. s. w. vorkommenden Choräle mitsang, kann folgende Stelle aus Mattheson's Ephorus, Hamburg 1727, beitragen. Mattheson schreibt (S. 79):

»In unsern Oratorien, und Cantaten-mässigen Musik-Texten bringen wir, ordentlicher Weise, nicht nur viele *Dicta Scripturae*, sondern häufige, schlechte Choral-Lieder an: die ersten, als bequeme Worte zu Fugen, Contrapunkten und dergleichen vielstimmigen *artificiis*, wo es *tutti*, oder *alla Capella* gehet; die andern aber, damit die Zuhörer zugleich etwas bekanntes antreffen, das sie mitsingen, und sich desto besser erbauen können.« Uebereinstimmend mit dem Vorigen erwähnt Mattheson in seinem Patrioten (Hamburg, 1728) S. 261, wo von den Psalmen die Rede ist, den »heutigen Gebrauch, da hin und wieder zwischen den Arien und Recitativen ein Kirchengesang vorkommt, den die Gemeine miteinstimmet.«

Digitized by Google

Eine folgende Sopran-Arie, D-moll $^6/_8$, mit diesem Grundmotiv:

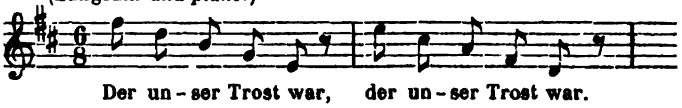
schien uns zu schnell gesungen, und machte aus diesem, wie aus den schon oben angeführten Gründen uns keinen ganz befriedigenden Eindruck. In Nr. 4 kommen Chöre der Hohenpriester und Pharisäer vor, die für vierstimmigen Männerchor gesetzt sind. Die Besetzung dieser Chöre war offenbar etwas schwach; in Voraussicht solcher Vorkommnisse, wie auch aus andern naheliegenden Gründen wäre eine zweistimmige Chorbehandlung mit figurirtem Orchester vielleicht vorzuziehen gewesen. — Eine Altarie, Nr. 5, »Der Herr ist mein Hirte«, würde uns ihres schönen pastoralen Themas wegen sehr angesprochen haben, wenn nicht allzu realistische Malereien, namentlich chromatische Gänge, diesen Eindruck getrübt hätten. Es folgt später in Nr. 8 ein besonders hervorzuhebender Chor »Hosianna! dem Sohne Davids, gelobet sei der da kommt« u. s. w. Eine machtvolle Rhythmik des trefflich durchgeführten Themas zeichnet ihn hoch über vieles aus, das wir in neuerer Zeit in dieser Gattung kennen gelernt. — Ein Tenorsolo, Nr. 9, »Du Tochter Jerusalem jauchze«, schien uns übermässig mit Coloratur ausgestattet und etwas verkünstelt. — Besonders schön und durch eigenthümlich angewendete Trompeten interessant ist der Doppel-Chor in Nr. 10. In Nr. 11 ist uns die Declamation des Gesanges Jesu nicht ganz correct, in einem darauf folgenden Gesang des Johannes und Petrus »Der Meister lässt dir sagen« die Canonform nicht ganz glücklich gewählt erschienen. Im weiteren Verlaufe dieser Nummer fiel uns noch eine nicht ganz zu lobende musikalische Interpunction auf, wie denn die Secco-Recitative überhaupt gegen die Bach'schen an zutreffender Declamation und Sinnigkeit des Ausdrucks zurückstehen. Mitunter, aber glücklicherweise sehr selten, greift unser Componist zu harmonischen Mitteln, selbst zu offenbaren Quinten, die charakteristisch sein sollen, aber nicht mehr künstlerisch sind, so in Nr. 12 bei: Jesus: »Wahrlich, wahrlich« und in Nr. 13 zu Anfang, wo die eintretenden Harmonien dem »Erlöser« nicht gut anstehen, so z. B. As-dur nach Fis-moll u. A. Wir bemerken hier noch die Eigenthümlichkeit, dass v. Roda das Auftreten Jesu als Sprechender jedesmal durch Blasharmonie bezeichnet, während Bach bekanntlich die Violinen dazu verwendet. — Der Chor *»infernale«* (E-moll $^6/_8$) in Nr. 12 ist schon oben erwähnt. Wir fügen hier nur noch bei, dass die Disposition eine sehr eigenthümliche ist: Unheimlich sausende Figuren lassen sich in den Violinen vernehmen; z. B.:



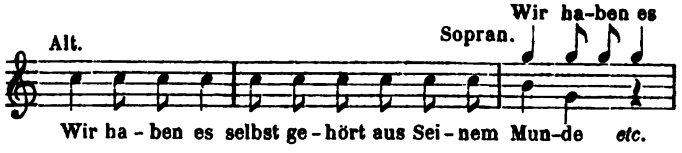
[In verschiedenen Octaven von verschiedenen, hauptsächlich Streichinstrumenten durchgeführt.]

wie denn im Orchester überhaupt Alles aufgeboten ist, um ein unheimliches Colorit herzustellen; dazu tritt nun die ohnehin in eigenthümlichen Schritten sich bewegende Choral-Melodie »Kommt her zu mir«, von den Sängern des zweiten Chores *unisono* und in Octaven gesungen, während die Orgel in tiefen Bässen schauerlich dazwischen tritt. — Ein höchst kunstvoll gearbeitetes Stück ist der Schlusschor des ersten Theils. Gleichwohl trat uns das lyrische Element, das allein einen solchen Schluss wirksam herbeiführen kann, nicht voll genug entgegen; vielleicht liegt es an der Wahl der Choral-Melodie »Merk Seele, was du dir hast vorgenommen«, die uns zu wenig eindringliche Melodik zu enthalten schien. Oder ist unser Verlangen nach melodischer Einfachheit an solchem Orte ein unberechtigtes? Wir lassen es dahin gestellt, glauben aber vorläufig, dass man mit Doppelchören auch zu verschwenderisch sein kann.

Im zweiten Theil ist der erste Choral wegen eigenthümlich wogender Harmonien, besonders bei den Worten: »ein Thränen-See«, hervorzuheben. Dann ein sehr bedeutend gearbeiteter Chor mit Sopran-Solo und *Cantus firmus* in Nr. 14, und ein sehr schön durchgeführter Chor mit Bass-Solo »Der Gesalbte des Herrn, der unser Trost war« in Nr. 16. Wir können nicht umhin das Motiv hier mitzutheilen, das durch alle Stimmen dieses Stückes hindurchgeht:



Die bald folgende Stelle »und Petrus ging hinaus und weinte bitterlich« dürfte zu einer interessanten Vergleichung mit Bach's analogen Stellen Anlass geben. In Wahrheit und Tiefe des geistigen Ausdrucks erreicht v. Roda den Altmeister hier nicht. Bemerkenswerth scheint uns die Behandlung des folgenden Chorals »Ich trage Leid« (Mel. »Dies ist die Nacht, da mir erschienen«), wo die Mittel- und Unterstimme eine seufzende Figur: in sehr charakteristischer Weise durchführen. — In Nr. 18 macht sich ein Doppelchor besonders geltend, wo die Worte »Wir haben es selbst gehört aus Seinem Munde« in sehr kräftiger und rhythmisch wirksamer Weise durchgeführt sind

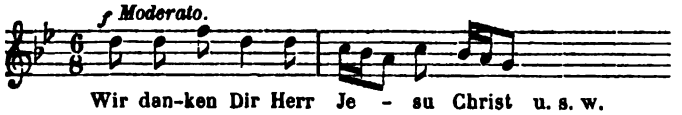


In Nr. 19 findet sich dann ein Sopran-Solo »O du armer Judas, was hast du gethan«, das in seiner Behandlung oder vielmehr Instrumentirung an die A moll-Sopran-Arie der Matthäus-Passion erinnert. Es ist nämlich (in etwas monotoner Weise) von einer Flöte und zwei Clarinetten begleitet. Den Gesang vertritt jedoch eine Choral-Melodie, und am Schluss setzt der Chor sehr wirkungsvoll mit *»Kyrie eleison, Christe eleison«* ein. — Nach einem kräftigen, blos vierstimmigen Chor und einem überaus schwer gesetzten etwas undankbar zu singenden Altsolo folgt in Nr. 20 das »Kreuzige ihn« des Chors, in welchem der Gegensatz des anderen Chors der dramatischen Lebendigkeit entschieden Abbruch thut. — Unter vielem Folgenden müssen wir wieder eines ganz besonders glücklichen Wurfs gedenken. Es ist ein Chor der Weiber »Ach Herr, ach Edler! Du musst des Todes sterben«. Derselbe ist für vierstimmigen Frauenchor*) mit Blasharmonie in G-moll geschrieben, wozu drei Pauken mit Pizzicato-Bässen eine zeitweise eintretende höchst wirksame Begleitung bilden. Die Pauken sind in *G c es* gestimmt und zu einer rhythmischen

*) Eine 32stel-Figur der Singstimmen darin können wir nur unsingbar nennen; sie würde besser den Instrumenten überlassen.

Digitized by Google

Figur verwendet, die zu dem Frauen- und Bläserchor einen sehr eigenthümlich feierlichen Gegensatz bildet. — In Nr. 23 finden sich wieder einige Harmonie-Eintritte zu dem Gesang des Jesus, die uns musikalisch und als Malerei unbegreiflich sind, dann aber folgt ein sehr interessant harmonisirter und tief ergreifender Choral »O Golgatha was ist auf dir geschehen!«, ferner in Nr. 24 ein kräftiger Chor »Bist Du Christus?« und ein Soloquartett (Choral) von trefflicher Wirkung. In Nr. 25 folgt dann das Erdbeben für Doppelchor, wo das Orchester und die Orgel ergreifend wirken, ohne aber in modernen Spectakel und romantischen Spuk auszuarten. Der Componist hat hier seine gediegene Bildung in anerkennungswerthester Weise bekundet. Nach dem ziemlich complicirten Nr. 26, Solo-Quartett und Choral, welches dem »Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht« der Matthäus-Passion entspricht, indem die vier Solostimmen, nur in anderer Folge, einzeln nach einander auftreten (eine ganze Reihe von Quinten im Tenor-Solo ist uns dabei seltsam aufgefallen), folgt die letzte Nummer des Ganzen, wo nach einem kurzen Recitativ noch einmal die gegenüberstehenden Chöre gesondert auftreten, der eine aber, der der Ungläubigen, bereits zum Glauben bekehrt ist: »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen«, und dann ein mächtiger Schlusschor (z. Th. vierstimmig unter Betheiligung beider Chöre) mit *Cantus firmus*. Die Motive, dem Choral entnommen, wovon das erste sich durch besondere Kraft auszeichnet:



sind nach Art der Choralvorspiele einzeln verarbeitet, und es tritt dann immer der Kinderchor in langsamerer Bewegung dazu, so dass sich aus Chor, Orchester, Orgel und Kinderstimmen ein mächtiges Ganzes aufbaut, das den Worten:

»Wir danken Dir, Herr Jesu Christ,
Dass Du für uns gestorben bist« etc.

vollkommen adäquaten Ausdruck und dem Werke einen grossartigen Abschluss giebt.

Wir haben im Obigen eine Beschreibung dieser neuen Passionsmusik zu geben versucht, in dem Lichte, wie sie uns aus der einmaligen Aufführung entgegentrat; wir haben Einzelnes hervorgehoben, woraus der Leser sich ein ungefähres Bild des Ganzen machen kann. Unsere Absicht dabei war, die Aufmerksamkeit der deutschen Musikwelt auf einen Künstler hinzulenken, dessen hohe Begabung für chorische und Kirchenmusik, dessen hohe menschliche und tief religiöse Bildung uns evident scheint. Noch näher in Einzelnes einzugehen würde nicht passend gewesen sein, so lange das Werk nicht gedruckt vorliegt.*) Wir wünschten nun, dass es dem Autor gelänge, sein Werk noch an andern Orten zur Aufführung zu bringen, um durch die verschiedenen Urtheile über seine Richtung im Ganzen und Einzelnen immer klarer zu werden. Noch mehr müssen wir wünschen, dass in einer Reihe neuer Werke die Erfahrung der bisherigen nutzbringend gemacht werde, und wir können nicht umhin, dabei den gutgemeinten Rath zu geben, der Componist möge, wo es ohne Beschränkung grosser Intentionen möglich ist, in den neueren Producten weniger Schwierigkeiten aufhäufen. Es gehört schon viel guter Wille dazu, die colossalen Zumuthungen, die er seinen Chor- und Solosängern stellt, zu erfüllen, obwohl dieselben freilich bei Weitem nicht so arg sind als das, was heutige Operncomponisten ihren Darstellern auflegen, und v. Roda Alles im Einzelnen musikalisch verständlich gestaltet. Dass es dem Componisten möglich wurde in einer verhältnissmässig kleinen Stadt wie Rostock, mit beschränkten Mitteln und kaum genügender Vorübung seiner Chor-Sänger, das Werk dennoch durchzuführen und in anständiger Weise zu Gehör zu bringen, beweist einerseits die Möglichkeit der Ausführung; andererseits ist doch auch in Betracht zu ziehen, wie viel die persönliche Anführung des Tonsetzers bei einem Vereine zu überwinden vermag, der seinem Dirigenten so grossen Dank schuldet, und Herr v. Roda wird gut thun, solch eine Freudigkeit nicht überall in gleichem Grade vorauszusetzen. Hat es doch der Dirigent eines Oratoriums zumeist nicht mit geschulten Sängern, sondern mit Dilettanten zu thun. Manche Partien seines Werkes schienen uns unnöthig erschwert durch die vorgeschriebenen Taktarten. Der Componist bewegt sich mit Vorliebe in sehr langsamen $^{12}/_{8}$- und $^{4}/_{4}$-Takten mit bis in die kleinsten Bruchtheile gespaltenen Eintheilungen, die die Uebersicht erschweren. Weder bei Bach noch bei Händel haben wir, trotz der riesigen Erhabenheit ihrer Werke, so viele lange Taktarten gefunden, als hier in dem neuen Werke aufgehäuft sind. Wir glauben bestimmt, dass mancher $^{12}/_{8}$-Takt in $^{6}/_{8}$, mancher $^{4}/_{4}$ in $^{2}/_{4}$ oder $^{2}/_{2}$ darzustellen war, ohne dass dadurch dem würdevollen Charakter zu nahe getreten wäre.

Schliesslich gratuliren wir der im hohen Norden gelegenen mecklenburgischen Stadt zum Besitz eines so tüchtigen Dirigenten und hochbegabten ernststrebenden Componisten. Ihm selbst möchten wir freilich einen weiteren Wirkungskreis und grössere Mittel wünschen, damit er mit höherer Freudigkeit und mit geringerer Last der irdischen Bedürfnisse seinem hohen Ziele nachstreben könne.

*) Das Textbuch jedoch (wie auch das von »Der Sünder«) ist in Rostock bei Adler's Erben gedruckt.

Musikleben in München.

ö Bevor wir zu unserem diesmaligen Bericht schreiten, halten wir es für nöthig, über eine bedauerliche Erscheinung in unsern Odeonsconcerten, welche Sie in Ihrer Zeitungsschau berührten, eine, soweit möglich, rückhaltslose Aufklärung zu geben. Sie entnahmen der »Allg. Ztg.« die Notiz von »fröstelnder Stimmung« und liessen sich unlängst von »immer spärlicher werdendem Besuch« jener Concerte berichten. Beides ist leider nicht unwahr, doch ist die weniger animirte Stimmung, worauf wir das Frösteln reduciren wollen, die natürliche Folge der Leere in einem grossen Saal, welche man sich übrigens auch nicht übertrieben vorzustellen hat, und es wäre dabei der Gedanke an eine unliebe Beeinflussung des Münchener Concertpublicums oder seines Geschmackes durch eine andere Richtung und damit in Verbindung stehende Verhältnisse ein durchaus müssiger. Vielmehr weiss der »Localkenner«, dass jener Kreis von Musikfreunden, welche ein- oder zweimal Gounod's »Faust«, niemals das »Glöckchen des Eremiten«, aber jedesmal die Quartettsoiréen und die classischen Concerte besuchen, von jeher, wie fast allwärts, so auch in München ein verhältnissmässig kleiner war; wenn sich aber das Odeonspublicum, welches, von den Fachmusikern abgesehen, sich fast ausschliesslich aus der (nicht sehr bemittelten) Beamten- und Studentenwelt, einigen Officieren und ganz wenigen Bürgersleuten recrutirt, gegen früher noch etwas verringert hat, so können wir dies nur der sehr ungemüthlichen neuen Einrichtung der numerirten und nicht numerirten Plätze, die vielleicht anderswo den Localbedürfnissen entsprechen mag, und der damit verbundenen theilweisen Preis-

Digitized by Google

erhöhung zuschreiben. Ist es ja doch eine alte Erfahrung, dass die Cassen der Gebildeten eine glimpfliche Behandlung erheischen, während sich in Patticoncerten und Spectakelopern die übertriebensten Preise stets rentiren. Immerhin ist jedoch das Odeonspublicum in seinem gegenwärtigen Bestande noch so gross, dass es (um Ihnen einen Maassstab zu geben) das Gewandhaus über Gebühr füllen würde. Wünschenswerth wäre es freilich, wenn sich höhere Kreise mit regerem Interesse der Pflege der ernsten und guten Musik, wie sie in den Concerten der musikalischen Academie geübt wird, annehmen möchten; mit der Erfüllung dieses vielleicht nur allzu sanguinischen Wunsches würde die Stimmung des Gesammtpublicums sofort die allerfreudigste werden.

Wenn indess ein Correspondent der Allg. Ztg. in der Vertheidigung einer im ersten Concert der musikalischen Academie gespielten Concertouvertüre von Max Zenger, einer offenbar animosen Kritik gegenüber, deren lauere Aufnahme von Seiten des Publicums der »fröstelnden Stimmung« zuschreibt, so halten wir auch dies für einen Irrthum und glauben, dass das Werk dieses Schicksal mit allen hier zum Schluss gebrachten Ouvertüren theilte, indem deren wohl keine einzige bisher stärker applaudirt wurde. Da wir durch Krankheit vom Besuch der ersten zwei Concerte der Academie abgehalten waren und daher weder diese Novität, noch die Esser'sche Suite (in 5 Sätzen) hören konnten, wollen wir für beide das Urtheil eines Correspondenten der »Bayr. Ztg.«, des einzigen musikverständigen unter unseren hiesigen Collegen, adoptiren, welcher die Zenger'sche Ouvertüre »geschickt gearbeitet und glänzend instrumentirt« nennt, die Suite von Esser dagegen mit hier nicht wiederzugebendem Sarkasmus als ein capellmeisterlich gemachtes, nicht aus innerem Schaffensdrang hervorgegangenes Werk bezeichnet, wobei jedoch nicht verschwiegen werden soll, dass die letztere Novität unser Publicum, wie uns erzählt wurde, theilweise sehr ansprach. Die übrigen in diesen beiden Concerten gegebenen Instrumentalwerke waren die Symphonie (B-dur) und Ouvertüre zu Leonore (Nr. 1, C-dur) von Beethoven. Die beiden folgenden Abonnementconcerte brachten ausser einer reizenden Symphonie (Es-dur) von J. Haydn, der Ouvertüre zur »Schönen Melusine« von Mendelssohn und Beethoven's Musik zu Prometheus, welche letztere sich namentlich einer sehr guten Ausführung erfreute, als Novitäten die in diesen Blättern schon genannte Suite in Canonform für Streichinstrumente von J. Grimm und eine Ouvertüre zu »König Johann« von Radecke. So eindruckslos letztere trotz eines nicht unbedeutenden Aufgebots von Mitteln an uns vorüber ging, so sehr fesselte und spannte unsere ganze Aufmerksamkeit die Suite von Grimm, ein wahrhaft glückliches Werk der Neuzeit, in welchem vor Allem das nicht leichte Problem gelöst ist, auf rein contrapunktischem Wege eine angenehme, auch dem Laien sofort ins Gehör fallende Musik zu schaffen. Dabei sind die Motive durchweg selbständig und fein gewählt, und machen durchaus nicht den Eindruck, als wären sie zum Zweck der contrapunktischen Arbeit erfunden. Diese ist besonders interessant im 1. Satz (*Allegro* C-dur $^4/_4$-Takt), wo die antwortende Stimme auf dem vierten Viertel einsetzt, und im dritten (Menuett, E-moll), wo der Tanzrhythmus und die Canonform, zwei nicht freundliche Elemente, ihre unerbittlichen Rechte ungeschmälert erhalten. Der Canon steht alle vier Sätze hindurch in der Octave und ist nur zweistimmig, die beiden übrigen Stimmen sind ausfüllend. Im *Andante* (G-dur), welches wegen seiner graciösen und sanften Melodik repetirt wurde, spielen drei Solostimmen (Violine, Viola und Cello) abwechselnd den Canon und eine contrastirende Figur, wozu ein paar Contrabässe *pizz.* das einfache Fundament geben. Das Finale (C-dur) enthält einen Mittelsatz (As-dur?) in etwas langsamerem Tempo, was wir nicht für gut halten konnten, weil dadurch gerade der gegen das Ende hin nöthige Fluss unterbrochen wird. Von diesem einzigen, vielleicht nur individuellen Tadel abgesehen, begrüssen wir dies Werk als eines der besten der Neuzeit und wünschen ihm die allgemeinste Verbreitung und — nicht zu vergessen — eine so tüchtige Aufführung, wie in München. Mit Virtuosenvorträgen traten in diesem Concertcyklus auf: die Herren Brückner (Violine), Concert von Mendelssohn; Bärmann (Clarinette), Concert von Spohr; Strauss (Waldhorn), mit eigener Composition. Zählen die beiden Letzteren längst zu den Blüthen unseres Orchesters, so freuen wir uns an Herrn Brückner rühmen zu dürfen, dass er seit seinem Engagement erstaunliche Fortschritte gemacht hat. Ueber den Gesängen herrschte wieder der eigene Unstern, mit dessen Einfluss die Concerte der musikalischen Academie, wie schon öfter angedeutet, stets zu kämpfen haben. Weder das Terzett aus Fioravanti's »Wandernden Komödianten«, noch ein Septett aus »*Les voitures versées*« von Boieldieu konnten (beide, als komische Singübungen darstellend, im Concert bedenklich) den wünschenswerthen Anklang finden. Statt eines Duettes aus Marschner's »Vampyr« musste man eingetretener Hindernisse wegen ein öfter gehörtes Quartett aus J. Haydn's »Tobias« als Lückenbüsser einschalten. Die Frauen Förster und Diez thaten ihre Schuldigkeit in einem Duett aus »Sargino« von Paër; dagegen wurde die schöne Arie der Oberpriesterin aus Spontini's »Vestalin« durch den geradezu unfertigen Vortrag des Fräulein v. Edelsberg dem Verständniss völlig entrückt; auch für den »Erlkönig« von Schubert reichte das Gefühlsvermögen und die Poesie dieser Dame nicht aus. Ein lateinischer Mariengesang (4stimmig) mit einfacher Instrumentalbegleitung von Mozart, aber ganz im Michel Haydn'schen Offertorienstil geschrieben, wurde, obwohl offenbar für Chor berechnet, als Quartett unter dem Namen »Motette« (?) gesungen und vertrat nicht ganz ausreichend die Mozart'sche Gesangsmuse. Das einzige völlig befriedigende Gesangsstück war Händel's anmuthige (Tauben-) Arie aus »Acis und Galathea«, welche unsere stets tüchtige Frau Diez mit natürlicher Grazie sang.

Gerade als ob sie beweisen wollten, dass sie sich durch geringeren Zuspruch nicht beirren lassen, gaben die Mitglieder der musikalischen Academie diesmal zwei Concerte ausser Abonnement und bestimmten den Ertrag des zweiten zum Bau einer im Odeonssaale aufzustellenden Orgel. Das erste brachte die 9. Symphonie von Beethoven, eine achtstimmige Motette von S. Bach und den 114. Psalm für 8stimmigen Chor und Orchester von Mendelssohn. Die 9. Symphonie betreffend, theilen wir, um Ihrem in Nr. 14 dieses Jahrgangs ausgesprochenen Wunsche nachzukommen, vor Allem mit, dass Fr. Lachner, wie er unseres Wissens stets that, das Bassrecitativ nicht langsam, sondern ganz im Tempo mit fast unmerklichem *ritard.* bei den Schlüssen nahm. Lachner war zur betreffenden Zeit in Wien, kannte Beethoven noch persönlich und hat also jedenfalls für seine Direction die traditionellen Anhaltspunkte. Was die Aufführung im Ganzen belangt, so war sie im instrumentalen Theil vielleicht musterhaft, *) während der Chor, wie dies hier nun einmal unabänderlich scheint, wieder etwas zu schwach besetzt war. Der Mendelssohn'sche Psalm hat uns — wir sprechen hier ein subjectives Urtheil unverhohlen aus — als Musik sehr wohl, aber als geistliche Musik nicht sonderlich gefallen. Es scheint in diesem Werk jener Widerspruch zwischen Bachstudium und einem natürlichen und unbewussten Hang zur

*) Herr Rich. Wagner hat zwar in seiner Brochüre über Reorganisation unseres k. Conservatoriums behauptet, dass man die neunte Symphonie nur im Pariser Conservatoire gut aufgeführt hören könne. Wir möchten aber alle guten Musiker Deutschlands nach München einladen und sie um ihr Urtheil bitten, ob die Lachner'sche Auffassung und Durchführung gar so ungenügend sei, wobei wir zugestehen, dass Lachner, wenn er, anstatt wie die Pariser 3 Jahre — nur 3 Monate daran wenden könnte, gewiss noch Manches ebnen und glätten würde.

Digitized by Google

modernen Romantik, ein Zug, welcher Mendelssohn's ganzes Schaffen (nicht überall gleich auffallend) charakterisirt, weniger als sonst, und zwar sehr zum Nachtheil der geistlichen Stimmung, ausgeglichen zu sein. Unmittelbar neben Themen vom strengsten Charakter finden sich hier Tonmalereien, welche weit besser in einer deutsch-romantischen Oper angewendet wären — *sit venia verbo!* — Das zweite Concert war interessant durch die Mitwirkung des Frl. Emmy Heintz (Schülerin des Herrn Hans von Bülow) und des Herrn Schnorr von Carolsfeld. Erstere spielte eine Novellette (E-dur) von R. Schumann, Nocturne Op. 14 von Chopin und »Gnomenreigen«, Etüde (Stuttgarter Clavierschule) von Fr. Liszt. Ihr technisches Talent und ihre Kraft sind erstaunlich; über ihre poetische Begabung wagen wir nach den genannten, allerdings rein vorgetragenen Stückchen noch kein Urtheil zu fällen. Herr Schnorr, eine hier sehr verehrte Persönlichkeit, sang, von Herrn v. Bülow unübertrefflich schön accompagnirt, Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte«, eine Blumenlese kerngesunder, volksthümlicher Melodien, und die »Loreley« (ged. von Heine) von Franz Liszt, welch letztere Composition wir nur als eine Verirrung bezeichnen können, welche der Toleranz ihre natürlichen Grenzen steckt. Herrn Schnorr's Gesangsweise belangend, mussten wir bei aller Anerkennung seines edlen poetischen Vortrags bedauern, dass seine Tonbildung so einseitig dunkel ist, wie die Richtung, welcher er durch die That mit Aufopferung huldigt. Ausser diesen Vorträgen bekamen wir noch das melodisch hübsche Quartett (*La carità*) für Frauenstimmen von Rossini zu hören. Der orchestrale Theil des Concerts bestand aus der *Sinfonia eroica* von Beethoven, der Suite von Grimm (welche zum zweiten Mal ebenso gefiel) und der Ouvertüre zu den »Abenceragen« von Cherubini.

(Schluss folgt.)

Musikleben in Brünn.

ý. Wenn ich jetzt erst, am Schluss der Concertsaison, über das musikalische Leben unserer Fabrikstadt berichte, so hat dies seinen Grund darin, dass bis zu Neujahr kein grösseres Concert gegeben werden konnte, da der einzige hierzu brauchbare Saal: der Redoutensaal, renovirt wurde. Bei uns ist die Concertsaison aber durch den Fasching in zwei Hälften getrennt, und jeder Versuch, in dieser den lärmenden Vergnügungen geweihten Zeit an ernste Musikaufführungen zu denken, müsste an gänzlicher Theilnahmlosigkeit des Publicums scheitern. Der Musikverein musste daher bis zur Fastenzeit, die heuer sehr spät begann, feiern. — Im Advente unternahmen einige sehr tüchtige Dilettanten das Arrangement eines Cyklus von Quartettproductionen, welche jedoch wegen Unwohlsein einiger Spieler unterbrochen wurden, und erst wieder in den Fasten fortgesetzt werden konnten. So drängte sich fast Alles, was wir von Musik zu hören bekamen, auf einige Wochen der Monate März und April zusammen.

Bei den erwähnten Quartettproductionen wurden zu Gehör gebracht: An Streichquartetten: Haydn, G-dur Op. 77 Nr. 1; Beethoven, G-moll Op. 95; Onslow, G-moll Op. 46; Mendelssohn, E-moll Op. 44; Mozart, F-dur; R. Schumann, Op. 41 Nr. 2; ferner Schumann's Clavier-Quintett, Es-dur Op. 44; Beethoven's grosses B dur-Trio, Op. 97; Mendelssohn's Clavier-Quartett, Op. 2 Nr. 2 F-moll. Die Ausführung verdiente alle Anerkennung, und berechtigt dieser erste Versuch zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft. Leider war das Publicum, obgleich der Reinertrag dem so vielfacher Sympathien sich erfreuenden Musikvereine gewidmet war, unglaublich theilnahmlos, und der kleine Saal, in welchem diese Productionen stattfinden, immer nur zur Hälfte gefüllt.

Der Musikverein gab in den Fasten 3 Concerte. Das Programm derselben war folgendes: 1. Concert: Mendelssohn's A dur-Symphonie, Gade's Comala. 2. Concert: Mendelssohn's Melusinen-Ouvertüre und Hiller's Palmsonntagsmorgen, Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt«. 3. Concert: Beethoven's Pastoral-Symphonie, die grosse Arie der Leonore aus dessen Oper »Fidelio«, Rubinstein's »Nixe«, Mendelssohn's 114. Psalm und Fiby's Schillerfest-Ouvertüre, dann dessen »Libellentanz« (Concertstück für Orchester und weiblichen Chor). Der Name Fiby dürfte ausserhalb Mähren ziemlich fremd sein. Der Componist ist Dirigent des Znaimer Musikvereins, und unser Verein, dessen Aufgabe es u. a. ist, heimische Tonsetzer durch Aufführung ihrer Compositionen zu unterstützen, liess sich dazu herbei, den erwähnten zwei Tonstücken Fiby's einen Platz einzuräumen. Talent und guten Willen kann man dem Tonsetzer nicht absprechen, doch erheben sich beide Compositionen nicht über das Niveau des Gewöhnlichen, und kommen Gemeinplätze, Reminiscenzen (insbesondere an R. Wagner), Unnatürlichkeiten, ja Geschmacklosigkeiten zur Genüge vor. Den Taktirstock weiss aber Fiby (der seine Compositionen selbst dirigirte) gut zu führen, und galt der Beifall, der ihm zu Theil ward, wohl mehr der Aufführung als dem Aufgeführten.

Im ersten Musikvereinsconcerte gab es mehrfache Fatalitäten, Indispositionen der Sänger, Unachtsamkeiten der Solisten, die sich bis zu gänzlichem Vergessen des Eintrittes steigerten, und die mitunter recht parteiische Kritik, insbesondere jene der czechisch-nationalen Blätter, übte ein unbarmherziges Amt. Doch die beiden weiteren Concerte wetzten jene Scharte vollkommen aus, und war insbesondere die dritte Aufführung wohl die beste, mit welcher der junge Verein bisher vor die Oeffentlichkeit getreten.

Wenn ich noch des Männergesangvereines und einer Wohlthätigkeits-Academie mit nichtssagendem Programme gedenke, so habe ich Alles erschöpft, was mit heimischen Kräften in Brünn diesmal dem Concertpublicum vorgeführt wurde.

Fremde Künstler vernachlässigten unsere Stadt gänzlich, und mit Recht, denn Brünn ist noch kein günstiger Boden für Concerte. Nicht etwa, weil man das fahrende Virtuosenthum schon satt bekommen, sondern weil überhaupt nicht viel Interesse für Musik in unserer materiellen Stadt zu finden ist. Der übervolle Besuch der Musikvereinsconcerte darf hierüber nicht täuschen, sie sind Modesache geworden; die höchste Eleganz drängt sich hinein, es gehört zum guten Tone, dem Concerte beigewohnt zu haben. — Inzwischen ist dies für den Anfang genug; nach und nach wird denn wohl auch der Geschmack für die Sache selbst kommen.

An fahrenden Virtuosen kamen nur ein Herr Vimercati, »Künstler auf der Mandoline« (!) und ein recht tüchtiger, aber ziemlich obscurer Violinspieler Franz Schipek zu uns. Von Ersterem lässt sich selbstverständlich nichts sagen, als dass es unbegreiflich ist, wie man mit ein paar Potpourris aus der »Norma«, den »Puritanern« etc. für die Mandoline im Jahre des Heils 1865 noch sein Brot im Concertsaale verdienen will. Hrn. Schipek hätten wir ein volleres Concert gewünscht. Sein Spiel zeugt von tüchtigem, fleissigen Studium.

Und so wären wir wieder bei der Sommersaison angelangt, wo alles musikalische Leben, bis auf ein paar Chorübungen des Musikvereins und Männergesangvereins, ruht. — Wir haben noch einen langen langen Weg zu wandern, ehe man in Brünn von einem eigentlichen Musikleben wird sprechen können!

Noch sei erwähnt, dass der berufene *Chef voyageur* — Herr Ullmann — soeben unsere Stadt verliess und jetzt schon Reclame macht, da er im Herbst ein paar seiner Concerte hier zu geben gedenkt. Wir wollen sehen, ob sich die Brünner von ihm — wie er es selbst naiv genug nennt — »breitschlagen lassen« werden!

Digitized by Google

Nachrichten.

Herr Otto Kade, Dirigent des Schlosschores in Schwerin, veröffentlicht in Nr. 39 der »Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung« einen Aufsatz über Johann Walther's »erstes vierstimmiges protestantisches Choralbuch vom Jahre 1524« (vergl. A. M. Ztg. 1863 Nr. 16). Es ist dem Verfasser gelungen, dasselbe wieder vollkommen herzustellen, und er fordert zur Neu-Herausgabe desselben auf, wozu das 300jährige Künstlerjubiläum des Altmeisters, welches in das nächste Jahr fällt, die passendste Veranlassung bietet.

Der Cäcilien-Verein in Carlsruhe brachte in seinem 4. Concert am 4. Mai S. Bach's Matthäus-Passion zur Aufführung, wobei die Soli von der Württembergischen Hofopernsängerin Fräul. Marschalk (Alt), dann den Herren Brandes (Evangelist), Oberhoffer (Jesus) und verschiedenen anderen Gesangskräften ausgeführt wurden.

Die diesjährige italienische Opernsaison in Wien findet äusserst wenig Theilnahme bei dem dortigen Publicum, und man spricht davon, im nächsten Frühjahr keine solche stattfinden zu lassen. (Wie oft hat sich diese Erscheinung in Wien schon wiederholt, und doch wurden immer von Neuem wieder grosse Summen für die »*Stagione*« verausgabt.)

Der Opernsänger Herr Behr, zuletzt Oberregisseur in Rotterdam, besonders bekannt auch als ausgezeichneter Sänger des Jesus in der Matthäus-Passion, hat kürzlich in Königsberg mit vielem Beifall gastirt und wird demnächst in Wien auftreten.

In Nürnberg hat sich im vorigen Herbst ein Oratorien-Verein gebildet und am 2. Mai die erste Probe seiner Leistungsfähigkeit durch Aufführung von Spohr's »Der Fall Babylons« abgelegt. Dirigent ist Herr Cantor G. Emmerling.

Fr. Schubert's vierhändige Fmoll-Phantasie ist, von Ernst Rudorff für Orchester bearbeitet, in Berlin aufgeführt worden und soll eine ausserordentlich günstige Wirkung hervorgebracht haben.

Die Herren Dr. Hauptmann, Dr. J. Rietz und Fr. Abt sind zu Mitgliedern der kgl. schwedischen Academie der Musik ernannt worden.

In Berlin starb am 10. Mai die beliebte Hofopernsängerin de Ahna.

Leipzig. Die 4. und 5. Prüfungsproduction am Conservatorium, welche Compositionen von Zöglingen brachten, fanden am 21. und 23. Mai im Gewandhaussaale statt. Die erstere haben wir versäumt, da uns die Einladung zu spät zugestellt wurde. Sie brachte eine Suite in drei Sätzen für Streichinstrumente, Trompeten und Pauken von Ernst Perabo aus Chicago, *Rex tremendae* für Solo, Chor und Orchester von John Morgan aus Oberlin (St. Ohio), drei Stücke für Pianoforte-Solo von Horton Claridge Allison aus London, zwei Lieder von Frl. Laura Kraft aus Halle, Quartett für Streichinstrumente von Johan Svendsen aus Christiania, zwei Lieder von Georg Henri Witte aus Utrecht und drei Stücke für Pianoforte zu 4 Händen von G. H. Witte. Dem Vernehmen nach sollen die Clavierstücke von Allison und eines von Witte, dann das Quartett von Svendsen am meisten Interesse erregt haben, während die Suite von Perabo als eine, obwohl sehr geschickte, Nachahmung von Bach erschienen sein soll. — Das Programm der andern Prüfungsproduction enthielt einen ersten Symphoniesatz D-moll und »Morgenständchen« für gemischten Chor von Gustav Wolff aus Berlin, drei Sätze aus einer Symphonie in C-moll von G. H. Witte aus Utrecht, endlich eine Cantate (»Herr Gott Dich loben wir«) für Soli, Chor und Orchester von Theodor Gaugler aus Gempen (Canton Solothurn). Am wenigsten von diesen Stücken wollte uns die Cantate zusagen; es fehlt dem jungen Componisten an musikalischem und sonstigem Ernst für eine solche Aufgabe, die Durchführung lässt überall Consequenz und Vertiefung vermissen. In den Symphoniesätzen fanden wir viel Geschick in der Verknüpfung mannigfaltiger Ideen anzuerkennen, aber ein entschiedenes Compositionstalent, das in Erfindung und Behandlung sich fesselnd erwiese, vermissten wir durchaus: Viele schöne Klänge und hübsche Combinationen, aber nichts Packendes und Ueberzeugendes. Besser gefiel uns Wolff's »Morgenständchen«; der junge Componist scheint für Gesangcomposition mehr Talent zu haben, als für instrumentale.

ANZEIGER.

[84] Der Ausschuss des steirischen Sängerbundes und die von ihm beigezogenen Herren Sachverständigen: **Dr. Wilhelm Mayer**, artistischer Director des steierm. Musikvereins, **Franz Rafael**, Capellmeister am Thalia-Theater, und **Eduard Stolz**, Capellmeister am landschaftlichen Theater in Graz, haben von den in Folge der Preisausschreibung vom 15. October 1864 eingesendeten 39 Compositionen folgende zu Gesammtvorträgen bei dem am 13. August 1865 in Frohnleiten stattfindenden II. steirischen Sängerbundfeste bestimmt:

1) **Heinrich Oberhoffer**, Musik-Director in Luxemburg: »Mein deutsches Vaterland« — mit Begleitung von Blechinstrumenten, Gedicht von Hoffmann von Fallersleben.

2) **Rudolf Palme**, Organist an der heil. Geistkirche in Magdeburg: »Das deutsche Lied« — Dichter unbekannt.

3) **Josef Scheu** in Wien: »Soldaten-Abschied«, Gedicht vom Maler Friedrich Müller.

4) **Edwin Schulz**, Dirigent des Männergesang-Vereins »Melodie« in Berlin: »Des Sängers Gebet«, Gedicht von L. Alfieri, und

5) **A. Zedtler**, Cantor und Musik-Director in Wilsdruff bei Dresden: »Gott schirme dich mein Vaterland« — mit Begleitung von Blechinstrumenten, Gedicht nach Arndt.

Die unter der Devise: *Tu, quod sis, esse velis, nihilque malis*, eingesendete Cantate: »Das Göttliche«, Gedicht von Goethe, wurde durch einstimmiges Urtheil der Preisrichter als eine sehr effectvolle, durchwegs gelungene und weihevolle Composition bezeichnet, deren Aufführung jedoch leider theils wegen längerer Dauer der Composition, theils wegen der örtlichen Verhältnisse beim II. auf einen Tag beschränkten Bundesfeste nicht möglich erscheint.

An die Herren Compositeure der nicht zu Gesammtvorträgen bestimmten Chöre richten wir das sangesfreundliche Ersuchen, uns die Adressen, unter welchen die Rücksendung erfolgen soll, gefälligst bis 1. August 1865 bekannt zu geben; nach Verlauf dieses Termines würden die Devisen vernichtet, die Compositionen aber dem Archive unseres Bundes einverleibt werden.

Graz, am 15. Mai 1865.

Vom Ausschusse des steirischen Sängerbundes.
Leopold Kammerlander,
Obmann.
Dr. Franz Schwarzl,
Schriftführer.

[85] Im Verlage der Unterzeichneten ist soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

FIDELIO
Oper von L. v. Beethoven.

Partitur	Pr. 7 Thlr. 9 Ngr.
Orchesterstimmen	- 8 - 18 -
Chorstimmen	- — - 24 -
Vollständiges Textbuch	- — - 7½ -
Text der Gesänge	- — - 3 -

Duplirstimmen werden mit 8 Ngr. per Bogen berechnet.

Leipzig, 20. Mai 1865. **Breitkopf und Härtel.**

[86] Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Werke

Vollständige Ausgabe von **Breitkopf und Härtel.**

Soeben erschienen: **Serie 24, Volkslieder** mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell,

No. 262. **20 Irische Lieder** . . . Pr. 1 Thlr. 24 Ngr.
- 263. **26 Wallisische Lieder** . - 2 - 6 -

Hiermit ist die Partiturausgabe geschlossen.

Der Gesammtpreis derselben ist 199 Thlr. 26 Ngr. — Jede Serie, jedes Werk wird einzeln geliefert zum Preise von 3 Ngr. pr. Bogen.

[87] Im Verlage von **Gustav Heckenast** in Pesth erschien soeben:

Robert Volkmann:

Op. 47. **Offertorium für Sopran-Solo, Chor und Orchester.** Partitur 20 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Stimmen à 2 Sgr.

Op. 48. **Drei Lieder für Männerchor.** Morgengesang. Waldlied. Bartholomäustag. Partitur 10 Sgr. Stimmen complet 20 Sgr. Einzelne Stimmen à 5 Sgr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. Juni 1865. **Nr. 23.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Musikalische Biographien [Franz Schubert. Von Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn.]). — Musikleben in London und München (Schluss). — Berichte aus Münster und Merseburg. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

Franz Schubert. Von Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn. Wien, Carl Gerold's Sohn 1865.

* Die »biographische Skizze«, welche der Verfasser 1860 veröffentlicht hatte, ist ihm selbst Anlass zu weiteren Forschungen über das Leben Schubert's geworden, sie hat mancherlei Mittheilungen an ihn veranlasst, verborgenes Material ans Licht gezogen. Die neue Arbeit liegt in einem stattlichen Bande vor uns: fast jede Seite macht die Rührigkeit, den Sammlerfleiss des Biographen anschaulich, das Ganze gewährt die Ueberzeugung, dass weitere thatsächliche Ermittlungen kaum mehr zu erwarten sind. Die Aufgabe, um die es sich handelte, kann also nach dieser Seite hin im Wesentlichen als gelöst gelten und es ist dies um so dankbarer anzuerkennen, als die Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, viel grösser sind, als man auf den ersten Blick annehmen möchte.

Es galt einem ganz unscheinbaren Leben nachzugehen, das in aller Stille in einer grossen Stadt verlief, das selbst den näher gestellten Freunden sich zeitweise entzog und fast Keinem vollständig erschloss. Das eigentliche Interesse liegt fast nur in den innerlichen Processen, für die die Werke Schubert's Zeugniss geben, in dem Aufblühen seiner Production aus einer äusserlich beschränkten Existenz heraus.

Er wächst in den engen Verhältnissen einer zahlreichen Schullehrerfamilie auf, wird schon mit dem 11. Jahre Sängerknabe in der kaiserlichen Hofcapelle und Zögling im Stadtconvicte. Während dieser Lehrjahre schon wird er vom eigenen Talente überwältigt, und von weiteren Studien abgezogen; er kehrt 16jährig in das väterliche Haus zurück, um bis ins 20. Jahr nach kurzer Vorbereitung ein Fortkommen im Elementarschulunterricht zu suchen, nebenbei aber Studien bei Salieri zu machen und zu componiren. Dann tritt er bis zu seinem Tode in eine eigenthümlich unstete Existenz hinein, lebt bald für sich, bald theilt er die Wohnung wohlmeinender Freunde. Hin und wieder gedrückt durch die Unsicherheit solcher Lage, macht er einige Anläufe, eine feste Stellung zu gewinnen, seine Talente auch für sein äusseres Leben auszubeuten, immer aber ohne nachhaltige Anstrengungen und ohne Erfolg. Selbst den Vertrieb seiner Compositionen, die nach und nach, fast ohne sein Zuthun, Aufsehen zu erregen beginnen, überlässt er seinen Freunden. Einige Reisen nach Ungarn, Oberösterreich, Steiermark geben allein eine erwünschte Unterbrechung für sein unausgesetztes, hastiges Produciren, zu dem er immer und immer wieder zurückkehrt. Mitten darin und unter neuen Plänen überrascht den 31jährigen ein früher, durch mannigfache Körperleiden während der letzten Jahre vorbereiteter Tod.

Es fehlt diesem Verlaufe an aller dramatischen Spannung, an grossen, eingreifenden Ereignissen, fesselnden Wechselfällen, Conflicten und selbst an ähnlichen Fügungen des Schicksals, wie sie dem Leben Beethoven's z. B. eine eigenthümliche Weihe gegeben haben. Man findet kaum Spuren eines energischeren Auflehnens, eines Kampfes gegen die Schranken der Verhältnisse, eines ernstlichen Zerwürfnisses mit dem Treiben der Zeit, das doch mit dem künstlerischen Streben Schubert's fast Nichts gemein hatte. Hin und wieder werden einige heftige Worte berichtet, die ihm der Moment abpresst, in seinen späteren Jahren stellen sich andauernde Verstimmungen und Depressionen ein, alle solche Wolken verscheucht aber immer und immer wieder das Licht, das ihm aus seinen eigenen Werken entgegenstrahlt, mit siegender Gewalt.

Ueber den engeren Kreis, in dem und mit dem Schubert lebte, erhalten wir dankenswerthe Mittheilungen: einige Bruchstücke seines an Autographensammler verzettelten Tagebuchs und wenige Briefe, die von ihm erhalten sind, geben wenigstens einige Anschauung davon, wie er sich zu dieser Umgebung stellte. Wir begegnen einer ganzen Anzahl bekannter Namen, denen der Maler Kuppelwieser und Schwind, der Dichter Mayrhofer, Schober, Grillparzer und Bauernfeld, des Sängers Vogl, der ihn zunächst dem grossen Publicum bekannt machte und mehrere Male mit ihm reiste, wir werden mehr oder weniger über alle diese Persönlichkeiten unterrichtet, wir können uns auch nach dem Mitgetheilten eine ungefähre Vorstellung von dem belebten und angeregten Verkehre in diesem Kreise machen — eine eigentlich erschöpfende Darstellung des geistigen Lebens, das darin waltete, hat uns der Verfasser aber nicht zu geben vermocht. Handelte es sich doch vorzugsweise um gesellige Beziehungen, um mannigfach wechselnde Interessen, um fast tägliches Zusammensein, das je nach den Bedürfnissen und den persönlichen Stimmungen der Betheiligten die verschiedensten Physiognomien annehmen mochte.

Verständlicher und anschaulicher würde das Bild geworden sein, wenn die Darstellung über diesen engeren

Digitized by Google

Kreis hinaus zu einer eingehenden Schilderung der ganzen Zustände Wiens in der damaligen Zeit hinausgeschritten wäre. Auf diesem Boden bewegt sich jene Gruppe begabter Männer, unbefriedigt, weiter strebend, voll von oppositionellem Geiste, zugleich aber, wie dies immer der Fall ist, doch auch abhängig von den Einflüssen ihrer Umgebung, mehr, als sie sich selbst zugeben möchten, darin eingewurzelt. Sie leiden alle unter dem Drucke des patriarchalischen Régime's, das jede freiere, selbständigere Bewegung, jeden Aufschwung über die herkömmlichen Schranken hinaus zu hemmen wusste, und jungen, strebsamen Kräften keinerlei Raum liess, um sich in einer grösseren Oeffentlichkeit zu bethätigen und durch solche Wirksamkeit eine freie und grossartige Entwicklung zu gewinnen. Es ist die Zeit, in der nur das Theater und das Schauspielerwesen dem grossen Publicum als Puppen belassen werden, mit denen es spielen darf, in der man aber dafür sorgt, dass es selbst diese Dinge nicht zu ernst nimmt. Im Hofburgtheater hielt man immerhin an classischen Traditionen fest, in der Leopoldstadt regte sich volksthümlicher Humor, dafür herrschten die Italiener in der kaiserlichen Oper fast ausschliesslich und regte sich im Theater an der Wien schon der Unfug der Ausstattungsstücke. Die Kritik zeigte sich dürftig und machtlos, die Literatur kam nicht aus den Anläufen heraus, die öffentliche Meinung entbehrte jeder zuverlässigen Leitung. Es war ein eigenthümlich zerfahrenes Wesen in diesen Zuständen, nirgends ein Schwerpunkt zu finden, nirgends voller Ernst, man jagte nach Zerstreuungen, Abwechslung und konnte doch nirgends Befriedigung finden. Die grosse Masse der Wiener mochte sich bei diesem Phäakenthum für den Augenblick recht wohl befinden, aber die zu Besserem berufenen Naturen fühlten schon damals Regungen einer peinigenden Unbehaglichkeit. Schubert selbst giebt in einem seiner letzten Briefe dieser Stimmung treffenden Ausdruck:

»Wien ist freilich ein wenig gross, dafür ist es leer an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an vernünftigen Worten und besonders an geistreichen Thaten. Man weiss nicht recht, ist man g'scheidt oder ist man dumm, so viel wird hier durcheinander geplauderta — etc.

Eine nähere Darlegung der öffentlichen Verhältnisse würde erst das ganze Treiben des Schubert'schen Kreises verständlich machen und weniger befremdlich erscheinen lassen. Es war offenbar nur ein Nothbehelf für Besseres, wozu kein Raum und keine Menschen vorhanden waren. Man musicirte, las, declamirte, tanzte, machte Landpartien, trank, man war heute angeregt und geistreich, morgen übersättigt, abgespannt, und griff zu den Karten oder zu ziemlich kindischen Scherzen; man glaubte heute, nicht hoch genug fliegen zu können und begnügte sich doch den Tag darauf mit dem Dürftigsten, um die Zeit zu tödten. Zu ernstem ausdauernden Streben, Ankämpfen, zum deutlichen Erkennen nur der Wurzel aller Uebel fehlte es wohl Allen an der ersten Voraussetzung, an einer gründlichen, allen hervortretenden Schwierigkeiten gewachsenen Bildung, an Festigkeit des Willens. Die natürliche Anlage, das Temperament und die Gewohnheit rissen auch die Widerstrebenden immer wieder in jenes innerlich hohle, leere Getriebe der Massen hinein, die dem oberflächlichen Blicke fast nur Naivetät, natürliche Liebenswürdigkeit und Unbefangenheit zeigten, welche aber doch für jeden Angriff und jeden Spott, der sich gegen sie richten mochte, einen scharfen und glücklichen Witz, oder mindestens ein neckisches Lachen zur Abwehr hatten.

So fehlt dem Gemälde des Verfassers für die Gruppe, in deren Mitte er seinen Helden hinstellt, der eigentliche Hintergrund. Wir räumen ein, dass es seine grossen Schwierigkeiten haben mag, dafür scharfe Umrisse und die richtigen Perspectiven zu finden, und dass eine wirklich anschauliche Schilderung nur einem derjenigen möglich sein wird, die mitten im Gedränge dieses Treibens gestanden und sich darin doch einen freieren kritischen Blick erhalten hatten — der Mangel einer solchen Ueberschau ist aber darum nicht weniger fühlbar. Wir hoffen, es soll sich noch eine Feder finden, die diese Lücke ergänzt, die uns jene verschollene Welt, durch die Beethoven gleichgültig und in sich gekehrt hinschritt, und in deren Getriebe Schubert bald auftaucht, bald verschwindet, noch einmal mit allen ihren Eigenthümlichkeiten vor die Augen zaubert. Die weitere Umgebung, wenn sie anders bestimmten Charakter hat, ist für die Bildung und die Schicksale derer, die in sie gebannt sind, oft genug von grösserem Einflusse, als der enge Kreis, den Zufall und Neigung darin zusammenhalten.

Beethoven und Schubert sind sich jedenfalls nur flüchtig auf diesem Schauplatz begegnet — die Forschungen des Verfassers machen es sogar zweifelhaft, ob auch nur eine der hierüber cursirenden Erzählungen haltbar ist. Gewiss ist nur, dass Beethoven erst in seiner letzten Krankheit eine grössere Anzahl Schubert'scher Lieder mit dem wärmsten Interesse kennen lernte und den Genius seines hochbegabten Zeitgenossen erst dann erkannt hat, als es für ihn zu spät war, ihm in seinem Fluge durch alle Gebiete der Kunst zu folgen.

Den Werken Schubert's hat der Verfasser natürlich die gleiche Aufmerksamkeit zugewendet, wie seinen Lebensschicksalen. Er hat jede Spur verfolgt, um eine Uebersicht über den in alle Welt zerstreuten Nachlass desselben zu gewinnen. Schubert selbst hat die von ihm aufgehäuften Schätze wenig gehütet und seine Erben haben sie ebenfalls nicht zu wahren gewusst. Einzelne seiner bedeutendsten Compositionen sind nur durch glückliche Zufälle ans Licht gekommen, die grosse Symphonie in C z. B. durch Schumann bei einer Anwesenheit in Wien 1838 im eigentlichsten Sinne erst entdeckt worden.

Der vom Verfasser gewonnene Ueberblick weist nun in der That einen blendenden, fast erschreckenden Reichthum ungedruckter oder wenig gekannter Compositionen auf. Von den vorhandenen Liedern ist bis jetzt nur die grössere Hälfte veröffentlicht, ausserdem finden sich Manuscripte aller Art, zahlreiche Opern und Singspiele, Symphonien, Quartette, Kirchenmusiken und auch umfangreiche Bruchstücke eines Oratoriums Lazarus.

Der Verfasser legt diesen Reliquien selbst sehr verschiedenen Werth bei — ein eigenes Urtheil ermöglicht er dem Leser nicht, insofern er keinerlei Mittheilungen aus den Manuscripten macht. Das Buch bietet uns keine unbekannte Note Schubert's. Wir geben zu, dass Letzterer ungleich schwerer zu excerpiren ist, als z. B. Beethoven, dessen markige, gedrängte Themen auch in kürzester Form ihr charakteristisches Gepräge bewahren — er hätte aber doch wenigstens den Versuch machen sollen, seine Erzählungen von unbekannten Werken hie und da zu illustriren, Schubert mitunter für sich selbst reden zu lassen. Selbst in Besprechungen bekannter Werke bringt der Abdruck der bedeutendsten Stellen am rechten Ort ein eigenthümliches Leben, das kein Raisonnement ersetzen kann — die blosse Beschreibung ungedruckter Compositionen, die dem Leser ganz unerreichbar sind, macht aber oft einen fast peinigenden Eindruck. Es liegt in der Natur des Schönen, dass es sinnlich angeschaut sein will, dass auch die

Digitized by Google

lebhafteste Beschreibung nur spannen und reizen, aber nie befriedigen kann.

Mittheilungen, wie wir sie vermissen, kann allerdings nur der geben, der besondern Beruf dazu fühlt, der das Bedeutende, auch in aphoristischer Form noch Interessante mit sicherer Hand aus dem Bau eines Ganzen loszulösen versteht. Der Verfasser hat nun allen rein musikalischen, technischen wie ästhetischen Fragen gegenüber, auf welche sein Thema immer wieder zurückführt, eine höchst zurückhaltende und bescheidene Stellung eingenommen und mag demgemäss sich auch gescheut haben, auf eigene Hand eine verantwortliche Wahl zu treffen. Wir sind weit entfernt davon, ihn deshalb zu tadeln: er musste das Maass seiner Kräfte am besten zu beurtheilen wissen und es verdient die vollste Anerkennung, wenn er sich im Verlaufe einer umfassenden, mit gutem Erfolge geförderten Arbeit vor allen falschen Prätentionen bewahrt und mit der anspruchslosen Rolle eines Chronisten begnügt hat. Dies heisst aber mit andern Worten doch nur, dass er seine Aufgabe überhaupt nur im engsten, beschränktesten Sinne gefasst und demgemäss auch nur in dieser Beschränkung gelöst hat. Er macht gar keine Anstrengungen, darzulegen, welche Stelle Schubert in der Entwicklung unserer Kunst anzuweisen, in welcher Weise er an die Errungenschaften seiner grossen Vorgänger anknüpfte, wie und wo er die von diesen eingehaltenen Grenzen überschritten, das Begonnene selbständig gefördert hat, kurz, worin das Eigenthümliche und Charakteristische seiner ganzen Erscheinung eigentlich besteht. Er theilt fast nur Urtheile Anderer, z. B. Schumann's, über einzelne Werke mit, welche oft vortreffliche Andeutungen hierüber enthalten, aber Nichts erschöpfen, und selbst bei der Besprechung der Lieder beschränkt er sich auf einige Excerpte aus dem bekannten Reissmann'schen Buche. Die letzten und wichtigsten Fragen, die einem Künstler gegenüber aufzuwerfen sind, werden mithin kaum von ihm berührt und bleiben daher noch zu beantworten.

Wir müssen uns auch hier damit begnügen, auf die besonderen Schwierigkeiten hinzuweisen, die allerdings einem solchen umfassenderen Versuche entgegenstehen würden.

Mehr und ausschliesslicher, als bei anderen Componisten, pflegt man von der Genialität Schubert's zu sprechen — schon hierin kann man die Natur jener Schwierigkeiten angedeutet finden. Der dunkle Begriff der Genialität giebt uns nur die Vorstellung von überwältigendem Glanze, ganz aussergewöhnlicher Fähigkeiten, entzieht sich aber jeder positiven Begrenzung. Alles Produciren, das Eigenthümliches aus sich selbst herauszuschaffen versteht, hat einen geheimnissvollen Zug, einen Kern, dem keine Analyse nahe kommt, — die Genialität ist nur die höchste Potenz solch räthselhafter Fähigkeit, ein unendlich gesteigertes Können, das wir nur nach seiner unwiderstehlichen Wirksamkeit zu schätzen suchen. Führt man Etwas auf sie zurück, so heisst dies nicht viel mehr, als sich der Macht der Thatsachen fügen und im Uebrigen bekennen, dass man vor einer incommensurablen Grösse stehe.

Man ist deshalb mehr und mehr davon zurückgekommen, unsere grössten Männer nur als Genies, Wunderthäter, anzustaunen, man sucht sie durch den Nachweis zu ehren, dass der Geist, der in ihren Werken waltet, im innigsten Zusammenhang mit unserer ganzen Cultur stehe, mit allem Guten und Grossen, das durch die Anstrengungen von Jahrhunderten der Welt gewonnen ist. Nur so wird der Schein des Willkührlichen und Zufälligen von ihrem Schaffen fern gehalten; nur so treten sie in den Zusammenhang eines grossen Ganzen ein. Ist dem geheimnissvollen Processe der Production im Einzelnen nicht nachzukommen, so drängt dies gerade dazu, dem Bildungsgange grosser Männer in seinem ganzen Verlaufe nachzugehen, um daraus die Ueberzeugung zu gewinnen, dass ihre besondern Fähigkeiten eine normale und gesunde Entwicklung in der Richtung erhalten haben, welcher ihre ganze Zeit im Anschluss an die Vergangenheit zugekehrt war. Daraus wird dann weiter klar und verständlich, wie sie den Zeitgenossen mit Sicherheit vorzugreifen, eine bestimmende Macht für die Zukunft zu werden vermochten.

Bei Schubert vorzugsweise von Genialität zu sprechen, heisst in diesem Sinne also Nichts, als anerkennen, dass bei ihm nicht eine gleich normale, stete, consequente Entwicklung erkennbar ist, wie bei seinen grossen Vorgängern, welche nur durch die vollkommenste künstlerische Durchbildung sich den Namen unserer Classiker erworben haben. Erkennt man aber andererseits an, dass er ihnen in zahlreichen Werken würdig zur Seite getreten ist, so wird der Biographie die schwierige Aufgabe gestellt, diesen scheinbaren Widerspruch aufzuklären, eine Lösung dafür zu finden, die aus jenem dunkeln Worte allein nicht zu gewinnen ist.

Wir müssen dahin gestellt sein lassen, ob dies vollständig erreichbar ist, klar ist nur, dass sich seine Gaben ganz eigenthümlich entfaltet haben. Er ist, mehr als alle andern grossen Componisten, Autodidact, nicht nur in dem Sinne, dass er kaum regelmässigen, eigentlich methodischen Unterricht genossen hat, was ihn bestimmte, noch kurz vor seinem Tode, Studien in der Fuge bei Sechter zu projectiren, sondern in dem weiteren, dass er, wie es scheint, überhaupt nur producirend lernen konnte. Ueber eingehende Studien fremder Partituren ist Nichts bekannt, es waren ihm solche in grösserer Zahl wohl kaum zugänglich, die Beethoven'schen Symphonien z. B. scheint er meist durch vierhändige Arrangements kennen gelernt zu haben. Wer die ungeheure Reihe seiner Werke überschaut, wird auch kaum daran zweifeln können, dass er fast ununterbrochen mit eigenen Conceptionen beschäftigt war. Händel scheint ihm erst in seinen letzten Jahren bekannt geworden zu sein, Bach's gedenkt die Biographie gar nicht. Grosse öffentliche Concerte waren damals in Wien nicht üblich, man behalf sich mit Privataufführungen von mehr oder weniger dilettantischem Charakter — nur im Theater und in den Kirchen war Musik öffentlich zu hören, eine bestimmte, charaktervolle Kunstrichtung herrschte aber auch hier nirgends.

Schubert sah sich durch diese Umstände, seine äussere Lage, sicher aber auch durch eigene Neigung ganz auf selbständige Versuche angewiesen. Schon mit dem 18. Jahre gelingt es ihm, festen Boden zu gewinnen: aus dieser Zeit stammen Lieder von ganz selbständiger Form und ureignem Gehalt. Fast im ersten Anlaufe entdeckt und erobert er der Kunst das vernachlässigte Gebiet der Lyrik, und bewegt sich darauf mit der Sicherheit des gebornen Herrschers. Es wird kaum eine entschiedene Steigerung über die ersten glücklichen Würfe hinaus in seinen späteren Liedern aufweisbar sein. Einige seiner besten Freunde verglichen sein Componiren mit Hellseherei, der mit Blitzesschnelle, ohne directe Anstrengung, Visionen der eigenthümlichsten Art aufgehen — davon kann aber doch nur in dem Sinne die Rede sein, dass er schon früh über alle Mittel der Kunst schlagfertige Gewalt sich zu erringen gewusst hatte. Der glücklich angeregte Moment ist für seine Production allerdings von grösster Bedeutung: wir begegnen bei ihm in weit höherem Maasse, als bei andern Mei-

Digitized by Google

stern, einer grossen Ungleichheit in der Erfindung und selbst der Ausführung. Es fehlt Schubert an dem festen, klaren Willen, der Beethoven von Stufe zu Stufe vorwärts drängt und leitet, an kritischem Geiste, der keine Schwäche duldet und dem Künstler die Feile in die Hand giebt, welche Schubert nach den Nachrichten des Verfassers fast nie gehandhabt haben soll. Er geht über Schwächeres und Verfehltes, wie über das Gelungene hinweg zu neuen künstlerischen Thaten mit gleich wechselndem Erfolge. Wer ausschliesslich in dieser Weise lernen will, ist vor vielen Umwegen, mannigfachen Verirrungen nicht zu bewahren. In den grösseren Formen der Sonate, in Symphonien, Quartetten u. dgl. gewann er die ihm erreichbare Höhe verhältnissmässig erst spät und wusste sich nicht immer gleichmässig darauf zu erhalten.

Hiernach scheint es also zunächst geboten, das von dem Verfasser aufgewiesene Material zu sichten, Alles, was blos den Werth und die Bedeutung der Studie hat (wozu auch viele der gedruckten Werke gehören) bei Seite zu lassen und an dem Reste anschaulich nachzuweisen, wie auch Schubert durch seine unermüdliche Arbeit mehr und mehr an Reife und Tiefe gewann und wie durch das Beste, das er in den verschiedenen Epochen seines Lebens schuf, ein einheitlicher Zug der Entwicklung hindurchgeht.

Die modernen Biographien mit ihrem lobenswerthen Bestreben der Bewältigung des gesammten thatsächlichen Materials, der Vollständigkeit der Darstellung, werden dadurch für weitere Kreise leicht gefährlich und irre leitend. Der Held verschwindet häufig fast unter der Masse der Notizen, hinter den Titeln seiner unbekannten oder farblosen Werke, und es bleibt dann oft kein Raum für die Darlegung des wirklich Bedeutenden und Maassgebenden. Die Erfolge Schubert's sind durch unkritisches Verhalten bei der Auswahl der bei seinen Lebzeiten, wie nach seinem Tode gedruckten Werke empfindlich beeinträchtigt worden. Viele seiner schönsten Lieder sind dem Publicum durch die Masse des Schwachen und Gleichgültigen, zwischen denen sie halb verborgen sind, gewissermaassen noch immer verdeckt, mit manchen Instrumentalcompositionen hat es dieselbe Bewandtniss. So kommt es auch von ausschliesslich praktischen Gesichtspunkten für ihn viel weniger darauf an, die Masse jenes Materials noch zu vermehren, auf Unbekanntes hinzuweisen, als das Beste aus dem Vorhandenen zu der vollen ihm gebührenden Geltung zu bringen. Wir glauben z. B., dass eine solche Darstellung seine dramatischen Anläufe nur ganz episodisch in einigen Excursen zu berühren brauchte: sie haben ihn sicher nicht zu einem Ziele geführt, das auf derselben Höhe läge, welche er in andern Werken erreichte. Dasselbe Urtheil wird sich für seine Kirchencompositionen ergeben, wenn nicht alle Analogien täuschen sollten, welche durch die ganze Eigenthümlichkeit seines Schaffens nahe gelegt sind.

Mit solcher Beschränkung der Aufgabe würde sich nicht die Schwierigkeit derselben vermindern, sondern nur steigern. Grossen Werken von einheitlicher Structur, von grossartigem Zusammenhang gegenüber findet die Analyse ein dankbares Feld: sie kann darin leicht zu übersehende Schönheiten aufweisen, versteckte Züge ins rechte Licht setzen, über die Grundelemente und Grundverhältnisse aufklären. Die kleineren, schnell übersichtlichen lyrischen Formen geben dazu kaum Stoff und führen die kritische Besprechung auf bedenkliches Detail, das für sich kaum zu interessiren vermag. Selbst wenn man die Schubert'sche Lyrik als ein grosses, zusammenhangsvolles Ganzes zu fassen vermöchte, worauf es nach allem Gesagten ankommen würde, könnte sich doch leicht ein auffallender Abstand zwischen der Fülle und dem Reize der Lieder, dem mannigfachen Leben, das überall in tausend feinen, für sich ziemlich unscheinbaren Zügen daraus hervorsprudelt, und dem Versuche ergeben, solchen Reichthum in umschreibende Worte zu bannen. Man wird dann wieder das ganze Material zu Hülfe nehmen müssen, das der Verfasser über die Persönlichkeit Schubert's zusammengetragen hat, um zu einem anschaulichen Bilde zu gelangen. Sein wohlwollender Sinn, seine Bescheidenheit, seine Zurückhaltung und seine Neigung, verborgen zu bleiben, seine Hingebung an alles Schöne und Gute, woher es auch stammen mochte, seine Heiterkeit und sein Uebermuth in vertrauten Kreisen, der Idealismus, der in seinem ganzen Streben liegt, der alles Eigennützige, jede Rücksicht auf äussere Erfolge und Anerkennung der geheiligten Region seiner Kunst ferne hält und der ihm gerade deshalb volles Genüge auch unter den misslichsten Verhältnissen sichert — alle diese Züge wird man zu Hülfe nehmen müssen, um den Zauber seiner Production einigermaassen verständlich zu machen und ihm wirklich gerecht zu werden.

Wir erkennen hiernach mit Freude an, dass der Verfasser eine werthvolle, unentbehrliche Vorarbeit geliefert hat, und schliessen mit dem Wunsche, dass sich bald ein Nachfolger finden möge, der mit gleicher Liebe zur Sache, mit gleicher Hingebung die angelegte Skizze vollende, das Bild aus den Werken Schubert's ergänze und in voller Lebenswahrheit dem deutschen Volke hinstelle, das bis jetzt noch nicht die volle Klarheit darüber gewonnen zu haben scheint, welche geistige Grösse, welch productive Gewalt in seinen Werken niedergelegt ist.

Musikleben in London.

F. P. Mitten aus dem Strome der hereinbrechenden Musikfluth leuchten diesmal zwei herrliche Glanzpunkte hervor: die dreimalige Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven und das Auftreten von Madame Schumann. Dergleichen Erscheinungen können nicht ohne Einfluss auf das Gedeihen der Kunst bleiben, und so vereinigten sich diesmal Kammer- und Orchestermusik ganz besonders, ihre besten Seiten herauszukehren. Um mit ersterer zu beginnen, so zählten die *Monday popular*-Concerte seither fünf Aufführungen, von denen je zwei Beethoven und Mendelssohn gewidmet waren, und zwei, der Benennung »Montagsconcerte« widersprechend, an Samstagen, Nachmittags, stattfanden. Joachim war die Seele dieser würdig gehaltenen Concerte, in denen Mendelssohn's Octett Op. 20, Trio in C-moll, Quintett Op. 87, Beethoven's Quartette Op. 95 und 130, Trio Op. 97, Romanze in F und Duo Op. 47, endlich noch Mozart's Quartett in C Nr. 6 und Schubert's Trio Op. 99 obenan standen.

Die sich erst ein Terrain gewinnende *Beethoven-Society* begann ihre Matinéen in Willis' Rooms, welcher Saal genau vor hundert Jahren (1765) erbaut wurde und damals alle andern Säle Londons an Grösse überbot. Mad. Alice Mangold und Herr Dannreuther waren in den zwei ersten Concerten am Clavier und neben letzterem erwies sich Herr Grün, hannöv. Kammermusiker, der auch schon im Crystallpalast aufgetreten war, als gediegener Künstler aus bester Schule.

In der ersten Matinée der *Musical Union* feierte Mad. Schumann einen wahren Triumph. Das bereits früher durch sie, und viele der besten Künstler, hier wiederholt gespielte Quintett von Schumann hätte nicht enthusiastischer aufgenommen werden können. Chopin's Nocturne in G-moll, Hiller's reizendes »Zur Guitarre« und ein Stück von Henselt wurden unter

Digitized by Google

den Händen der herrlichen Künstlerin zu eben so vielen Edelsteinen einer durch und durch von Poesie durchdrungenen Auffassungsweise. Kein Wunder, wenn an einem solchen Tage Joachim ebenfalls sein Bestes gab und die Stimmung eine festliche wurde. Vater Haydn gab dazu ein Quartett in G-moll Nr. 33 und Beethoven schritt im Quartett in C Nr. 9 in voller Majestät einher.

Der Glanzpunkt des zweiten philharmonischen Concerts war Joachim's unübertrefflicher Vortrag des Mendelssohn'schen Violinconcerts, mit dem er einst als Knabe an derselben Stelle die ersten Lorbeern pflückte. Beethoven's »fünfte« und Mozart's Es-Symphonie waren ausserdem die Hauptnummern dieses Concerts, dem auch der junge Hof beiwohnte, der zugleich im Kommen und Gehen dem Publicum eine heilsame Lection in der Tugend der Pünktlichkeit gab.

Die beiden ersten Concerte der *New philharmonic Society* überboten sich an seltenen Gaben. Im ersten Concerte kam Beethoven's »Neunte«, und es war eine Freude zu sehen, welch mächtigen Eindruck die Gewaltige hinterliess, obwohl die Aufführung bei den geringen Vorbereitungen dazu nur mässigen Anforderungen entsprach. Gelungen waren übrigens die Gesangssoli, die auch bei den zwei später zu erwähnenden Aufführungen in neuer Besetzung eine lobenswerthe Festigkeit zeigten. Die Uebersetzung des Schiller'schen Textes war eine erstaunlich oberflächliche. Da doch eine bessere vorhanden war, ist es unbegreiflich, wie man solchen Missgriff begehen konnte. Joachim spielte an diesem Abend Spohr's dramatisches Concert und eine Bach'sche Fuge, und Mad. Sainton-Dolby sang mit Verständniss eine von Mozart im Jahre 1783 componirte Arie »*Per pietà non ricercate*« zur Oper »*Il curioso indiscreto*« von Anfossi. Im zweiten Concerte trat Mad. Schumann mit Mendelssohn's G moll-Concert auf und ihr Empfang und der anhaltende Beifall nach Beendigung des Concerts bewies abermals, wie ausserordentlich sich hier der Kreis ihrer Verehrer erweitert hat. — Schubert's Symphonie war dem Mendelssohn'schen Concerte vorangegangen und eigentlich ein Versuch, ob der Boden dafür hier schon gewonnen sei. Mendelssohn hatte sie nämlich vor 20 Jahren mit nach London gebracht, um sie in der älteren philharm. Gesellschaft aufzuführen. (Die *New phil. Soc.* bestand damals noch nicht.) Sie fand damals in der Probe keine Gnade und andere Kreise mussten sich der Verschmähten annehmen. Die diesmalige Aufführung liess viel zu wünschen übrig und besonders der zweite Satz wurde rauh und unrein wiedergegeben. Es ist gar nicht zu verwundern, dass die Aufnahme unter solchen Umständen eine zweifelhafte war. Das Werk war überdies, besonders im letzten Satz, bedeutend gekürzt, mit welch undankbarem Geschäft Molique belästigt wurde. Es wird nun wohl Sache der nächsten Winterconcerte im Crystallpalast werden, die Symphonie endlich zur Geltung zu bringen. — Noch wurde Mozart's Clarinettconcert von Lazarus mit edlem Ton und Ausdruck vorgetragen und fand eine überaus herzliche Aufnahme. Fräul. Bettelheim sang bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal in der Saison eine in breiten Zügen angelegte Arie aus der Oper »Ezio« von Gluck und eine Cavatine von Donizetti und fand vollauf Gelegenheit, ihre reichen Stimmmittel glänzend zu entfalten.

H. Leslie's Choir brachte im ersten Concert eine reiche Auswahl Madrigals etc. älterer und neuerer Meister. Joachim spielte auch hier, und zwar diesmal Bach's Amoll-Concert und Andante aus Spohr's 6. Concert; Sims Reeves sang Arien aus »Jephtha« und »Susanna« von Händel.

Sims Reeves, der beste englische Tenor, sang, nun wieder genesen, auch in der *Sacred harmonic Society*, die seitdem die »Schöpfung« und den »Messias« aufführte und die nun alle Hände voll zu thun hat mit Costa's Oratorium »Naaman« und der immer näher rückenden Händelschlacht im Crystallpalast. — Auch die *National choral Society*, die der vorhergenannten gewissermaassen zur Aufmunterung in die Fersen tritt, gab in der Charwoche den »Messias«, über den so manches andere Oratorium Händel's total vernachlässigt wird.

Der Crystallpalast sah am Charfreitag wieder etliche 40,000 »Andächtige«, die einem gemischten Concert geistlicher Musik gerade so viel Aufmerksamkeit schenken, als von einer Menge zu erwarten ist, die sich an diesem einzigen Wochentage im Jahr aus dumpfen Arbeitslocalen plötzlich an einen Ort versetzt sieht, wo Kunst und Natur auf die ohnedies aufgeregten Sinne förmlich Sturm laufen. — Die zweimalige Aufführung der letzten Symphonie Beethoven's in den Samstagsconcerten des Crystallpalastes war die Krone der bisherigen Leistungen dieses ausgezeichneten Musikkörpers. Das in allen Theilen mit gewissenhafter Sorgfalt einstudirte Werk machte auf die Tausende von Zuhörern einen sichtlich ergreifenden Eindruck. So sehr hatte sich hier in zehn Jahren Alles geändert, dass, wo man früher nur nebenher dem Concertsaal einen Besuch abstattete, um sich an Potpourris und Tänzen zu unterhalten, nun die Musik Hauptsache geworden und man in künstlerischer Beziehung mehr und mehr berechtigt wurde, seinen Ansprüchen einen immer höheren Maassstab anzulegen. Herrn Director A. Manns, der, rühmlichst unterstützt durch die Liberalität der obern Leiter dieser colossalen Unternehmung, den ihm anvertrauten Musikkörper zu solcher Höhe gebracht, wurde am Schlusse der Winterconcerte als Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste von Seite des Publicums ein prachtvolles Ehrengeschenk überreicht.

Nur noch wenige Worte über die italienische Oper. Covent-Garden ist bis jetzt sehr bescheiden aufgetreten. In meist abgespielten Opern traten der Reihe nach unbekannte Namen als erste Sängerinnen auf, um ebenso schnell wieder, gleich Sternschnuppen, am Theaterhimmel zu verschwinden. Eine einzige Ausnahme machte Fräul. von Edelsberg aus München, die als Fides im Prophet mit glücklichem Erfolge debutirte. Alle ersten Gesangsgrössen, so umständlich angekündigt, scheinen der zweiten Hälfte der Saison vorbehalten. Die bis jetzt gegebenen Opern waren Faust, Trovatore, Tell, *Un ballo in maschera* und Rigoletto, in denen abwechselnd Mario und Wachtel, der Eine jedes noch übrige Körnchen feinsten Goldes mit Wucher verwerthend, der Andere die Barren Goldes durch forcirtes Loslegen der Stimme leichtsinnig verschleudernd, die Sehnsucht nach Erlösung aus diesen Tenornöthen mehr und mehr wachriefen. — *Her Majesty's Theatre*, im Innern neu hergerichtet, eröffnete am 28. April mit »Somnambula«.

Musikleben in München.

(Schluss.)

Die drei in dieser Saison gegebenen Quartett-Soiréen der Herren Walter, Closner, Thoms und Müller hatten folgende Programme: 1) Quartett Es-dur von J. Haydn Op. 33 Nr. 38; Sonate H-moll für 2 Violinen und Cello von Händel (ein historisch interessantes Intermezzo) und Quartett B-dur in 6 Sätzen von Beethoven Op. 130 Nr. 13. 2) Quartett C-dur von Haydn Op. 76 Nr. 77; Quartett G-dur von Beethoven Op. 18 Nr. 2 und Quartett D-moll von Fr. Schubert (Oeuv. posth.). 3) Quartett D-moll von Haydn Op. 76 Nr. 76; Serenade D-dur für Violine, Viola und Cello von Beethoven Op. 8 und Quartett C-dur (mit Herrn Brückner) von Mozart. Wenn durch diese Zusammenstellung Vater Haydn überwiegend vertreten, die neuere Zeit dagegen beinahe übergangen wurde, so wollen wir darüber mit unseren wackeren Künstlern nicht rechten. Das nächtige Dunkel, welches sich in München gegenwärtig, wenn auch nur auf kurze Zeit, zu verbreiten droht, erheischt ja auch

Digitized by Google

als Gegensatz das hellste Tageslicht. Trostreich war aber auch für uns die Wahrnehmung, dass diese Soiréen, in welchen das wirklich »Höchste und Tiefste« in der Kunst mit heiligstem Eifer gepflogen wird, zahlreicher denn je besucht waren, und dass die Theilnahme, womit dieses wohlansehnliche Fähnlein ächter Musikfreunde den Tönen unserer alten Kunstheroen lauschte, eine aufrichtige und innige war. Der Leistung des Walter'schen Quartetts können wir nur unser volles, unbegrenztes Lob spenden. Wenn wir die Technik des Einzelnen sowohl als auch des Zusammenspiels bei diesen Künstlern längst als eine vollkommen fertige ansehen konnten, so hatten wir diesmal die Freude, ein gegen früherhin noch tieferes Eingehen und reiferes Verständniss der verschiedenen Meister nach ihrer Individualität aus dem wirklich meisterhaften Vortrag herauszufühlen. Insbesondere gilt dies von Beethoven's 6sätzigem Quartett (B-dur), diesem Füllhorn der erregtesten und doch völlig gesunden Phantasie, und Mozart's C-Quintett, einem der schönsten und werthvollsten Vermächtnisse dieses Meisters, und wir gestehen, dass wir uns von beiden Werken (und so mag es wohl allen Zuhörern ergangen sein) trotz ihrer verschiedenen Richtung zu gleichem Entzücken hinreissen liessen.

Der Oratorien-Verein gab ein Concert, dessen Programm aus Haydn's »Sieben Worten« und Mozart's Requiem bestand — diesmal doch wieder einmal mit Orchester.

Herr Hans von Bülow gab zum Besten des Platen-Denkmals in Neapel drei »Abende für Claviervortrag«, welche schwach besucht gewesen sein sollen. Zusammenstellungen, wie Liszt mit S. Bach und die Tannhäuser-Ouvertüre mit Mozart's Sonate F-dur, Op. 6 konnten uns nicht bestimmen, die Abende mitzumachen. Verlässige Musiker bezeugen indess, dass Bülow als reproducirender Künstler den höchsten Anforderungen entsprochen, ja sogar die stolzen Erwartungen, welche sie von seinem Spiel hegten, übertroffen habe.

Ausserdem traten in eigenen Concerten noch Herr Carl Bärmann sen., unser berühmter Clarinettist, und — in dieser Saison zum zweiten Mal — Fräul. Sophie Menter, Pianistin, und zwar mit dem Glück auf, welches das anerkannte gereifte Künstlerthum und das jugendliche Talent, wenn es von so lobenswerthem Fleiss unterstützt ist, verdienen.

Berichte.

Münster. *S.* Wir hatten Gelegenheit, zwei am 22. und 29. April in dem prächtigen neuen Rathhaussaale hier stattgehabten Concerten des »Musik-Vereins« beizuwohnen. Das erste Concert eröffnete eine Ouvertüre (Manuscript) von Ed. Kreuzhage aus Göttingen. Das unter Leitung des jungen Componisten recht präcis ausgeführte Werk gewann einen verdienten Achtungserfolg. Wie es bei höher intentirten Erstlingswerken häufig der Fall, liess die pathetische Einleitung einen reicheren und grossartigeren Inhalt erwarten und der wirksam gehobene Schluss einen solchen voraussetzen. Von dem Mangel strengerer einheitlicher Entwicklung abgesehen, musste die Composition schon dadurch erfreuen, dass sie von den gewöhnlichen Fehlern so vieler Neucompositionen: dem gesucht Originellen, von gewaltsamen Effecten, leeren lärmenden Tuttis etc. ganz sich frei gehalten hat. Weiter hörten wir zwei jener köstlichen naiven Chorlieder aus R. Schumann's »Spanischem Liederspiel« (»Es ist verrathen« und »Ich bin geliebt«). Der Chor liess, wenn er auch im Sopran und Alt einem tüchtigen rheinischen an reiner Tonfülle nicht gleichkommen mochte, an fliessendem und dabei fein nüancirtem Vortrage und schöner distincter Aussprache kaum zu wünschen übrig. Sehr angenehm berührte uns auch die von wirklichem musikalischen Verständnisse zeugende discrete Unterordnung des Chors unter die Solostimme in Mendelssohn's Hymne »Hör mein Bitten«, wo sich der weiche, unschuldige Klang des Soprans, zumal in dem Cantabile »O könnt' ich fliegen« reizend abhob. Nach dem durchdachten und sauber gerundeten Vortrage eines Mozart'schen Concerts für zwei Pianoforte (Director J. O. Grimm mit Frau) folgten einige Lieder für Sopran: R. Schumann's »Du meine Seele« und »Schöne Fremde« und J. O. Grimm's »Wie schienen die Sternlein« (böhmisch), ein freundlichst ansprechendes Liedchen, daran kein Strich zu viel, noch zu wenig. Den Preis des Abends gewann unstreitig Herr Concertmeister G. A. Bargheer mit Viotti's classisch schönem Concerte in A-moll (Nr. 22). Das war ein Spiel so kernig und gediegen, in so frischem Zuge kunstfreudiger, nicht affectirter Begeisterung, dass es einen Jeden erwärmen und fortreissen musste. Nichts von jenem süsslichen Wimmern und Säuseln und schnellläufigen Schwirren mancher neueren Reise-Virtuosen, da war, bei durchaus tadelloser Fertigkeit in allem Andern, der markige Spohr'sche Strich, die schöne Cantilene, der von Leopold Mozart verlangte »rechtschaffene, manubare« Ton. Dass ihr ein so trefflicher Sologeiger erhalten bleibe, möchten wir der guten Stadt Münster wohl wünschen, doch lieber noch dem liebenswürdig bescheidenen Künstler selbst nicht fernen Uebergang in einen weiteren Wirkungskreis. Die mit freiem Schwunge und dabei — was nicht mehr überall selbstverständlich — genau nach den Noten gespielte Freischütz-Ouvertüre beschloss dieses an edler Musik reiche »Armen-Concert«.

Das 11. Vereins-Concert, am 29., brachte Mozart's Gmoll-Symphonie, die in den Allegrosätzen einen leidenschaftlicher anschwellenden Ton verlangte, Fr. Schubert's liebliche, romantisch angehauchte Ouvertüre zu dem Drama »Rosamunde« und Cherubini's *Ave Maria*, darin die Sängerin durch zarten Vortrag das religiöse Gefühl wohl ansprechen mochte; dem strengeren musikalischen Sinne war es eben nur leidlich, da ein so liebfrommes, zages Stimmchen zu hören, wo die Composition markirten Vortrag und kräftige Declamation erforderte. Das weitaus Beste waren zwei grössere Pianoforte-Vorträge: Händel's Concert in F-dur und Variationen über Mozart's *»La ci darem la mano«* mit Orchester von Chopin. Das Händel'sche Concert mag in seinem kurzen, altväterlichen Zuschnitte den modernen Menschen allerdings nur noch wenig anmuthen. Wir fanden beide rasche Sätze dem neueren Geschmacke näher liegend, zumal den letzten, der, so voll frischer Bewegung, Fluss und Leben, uns noch Tage lang nachklang. Schien nun aber auch für des Altmeisters Schreibart das Pianoforte eine kräftigere Behandlung, das Spiel schärfere Rhythmisirung zu verlangen, so konnte einem über dem Vortrage von Chopin's genanntem Op. 2 ein Anderswollen gar nicht in den Sinn kommen. Was die Composition betrifft, so waren die Introduction und das Adagio mit anschliessender Polonaise ganz Chopin; die zwischenliegenden Variationen selbst dagegen boten kein sonderliches Interesse, und die Orchesterzuthaten, zumal die Tutti, wollten uns doch gar zu kindlicher Art erscheinen. Der Spieler, der mit feinem, bis ins Einzelnste gehendem Verständnisse über die Composition gebot, war ein Dilettant aus Hamm. Es ist eben noch die gute alte Tradition zu Münster, dass wirklich gebildete Dilettanten wie im Chor und Orchester, so auch mitunter durch Einzelvortrag freudig mitwirken, während es in mancher nicht grösseren, aber sich weit vornehmer dünkenden Rheinstadt ohne einen vom Klang des Goldes angelockten Jüngling, resp. lieber noch — Mädchen aus der Fremde nicht mehr gehen will. Der Chor in den Concerten zu Münster bildet sich — mit liberalster Aufnahme aller sonst nur musikalisch Gebildeten — vorwiegend aus der ersten Gesellschaft, die sich anderer Orten immer mehr in den Zuhörerraum zurückzuziehen anfängt. Dieses leere Vornehmthun, die nach Partei- und Classensonderung beliebte Zersplitterung der Kräfte in alle möglichen und unmög-

Digitized by Google

lichen, d. h. bald wieder absterbenden Vereine und Vereinchen widerstrebt dem auf das Gediegene gerichteten schlichten westfälischen Sinne, der auch allem eitlen Rühmen der Reclame von Herzen abhold ist. »In diesem Lande«, schrieb einst Schindler, wie er als Musikdirector zu Münster seine Biographie Beethoven's verfasste, »liebt man vor Allem zu handeln«. Dabei mögen sie bleiben.

Merseburg. —*O*—. Am 25. Mai fand ein Zehntes grosses Orgelconcert im Dom statt. Im Geruche einer zu strengen Classicität haben diese, von Herrn D. H. Engel veranstalteten Concerte niemals gestanden; das heutige zeugte seinem Programme nach von offenbarer Gesinnungslosigkeit in Kunstsachen. Man nimmt fast Anstand zu bemerken, dass Stücke wie Meditation über ein Bach'sches Präludium von Gounod, ein Solosatz für Harfe in trivialster Salonmanier, eine dito Concertphantasie für Orgel über den Kreutzer'schen Männerchor »Das ist der Tag des Herrn« von Palme (erschienen bei C. F. Kahnt, wie das Programm pflichtschuldigst zu bemerken nicht unterlässt) — in ein Grosses Orgelconcert, zu welchem ein altehrwürdiger Dom hergegeben wird, zu allerletzt hinein gehören; ferner, dass das *Ave Maria* von Schubert, und das *Larghetto* aus Beethoven's Violinconcert — gleichviel wie schön an sich — ebensowenig in die Kirche passen, wie letzteres durch eine die Orchestereffecte aufs Kleinlichste nachmachende Orgelbegleitung carikirt werden darf. Die kunstbildenden Einflüsse dieser Concerte auf ihr Publicum zeigten sich denn auch in der Wirkung des einzigen bedeutenden Orgelstücks in diesem Grossen Concert, der den Schluss bildenden Passacaglia von Bach — das Publicum trachtete eben nur möglichst schnell sich zu entfernen. Dazu war die Registrirung der Orgel eine unaufhörliche Jagd nach äusserlichen Effecten, wobei man über dem ersichtlichen Bestreben, mit dem herrlichen Werke zu prunken, das Nothwendige und Natürliche aus den Augen verlor. So soll das Thema in der Passacaglia zu Anfang vor allen Dingen verstanden werden, deshalb darf man es nicht mit schwankend und undeutlich intonirenden Pedalstimmen vortragen; ebenso darf man eine Figuration in den Mittelstimmen nicht so hinsäuseln, dass sie von einem zu scharf registrirten *Cantus firmus* bis auf ein unharmonisches Gesumme gedeckt wird; und tritt die Orgel zu einer Principalstimme begleitend hinzu, so hat sie zu allerletzt die Aufgabe kokette Spielerei mit Orchestereffecten zu treiben und jene zu unterdrücken statt zu tragen, wie in der Chaconne von Bach, bei welcher ohnedies schon jede Begleitung durchaus überflüssig ist. Das Alles sind Dinge, die ein jeder Orgelspieler weiss, der einen Begriff vom Charakter der Orgel hat, und sie nicht blos für einen Affen des Orchesters ansieht. — Die Passacaglia wurde von Herrn Witte aus Utrecht gespielt; das Thema gleich von vorne herein viel zu langsam, erst beim 2. oder 3. Couplet stellte das richtige Tempo sich ein, wurde dann aber zu schnell, das Figurenwerk undeutlich, woran auch die Registrirung schuld war. Seit wann aber bricht man vor dem Thema fugatum mit einer langen Pause vollständig ab? Bei Bach (Griepenkerl'sche Ausgabe) ist ja der unmittelbare Fortgang noch ausdrücklich bezeichnet. Herr Kammermusikus Spohr aus Berlin trug die Violinstücke vor, Herr Kammermusikus Grimm die Harfenpartien, Fräul. Scheuerlein die Sologesänge. Herr Engel gab den 81. Psalm für Männerchor, Orgel und Harfe von eigener Composition — eine matte Nachahmung Mendelssohn'scher Vorbilder ohne Erfindung und voller Effecte und, wenn möglich, noch weiter von jeder Kirchlichkeit entfernt. Mit jener Concert-Phantasie des Herrn Palme zusammengedruckt, gäbe dieser Psalm ein schmuckes Heft ab.

Nachrichten.

Für den dritten Tag des Niederrheinischen Musikfestes in Cöln war folgendes Programm aufgestellt: Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart, Clavierconcert in G-dur von Beethoven (Frau Szarvady-Clauss aus Paris), Symphonie »Es muss doch Frühling werden« von F. Hiller, Chöre und Gesang-Solo-Vorträge, Ouvertüre zu Oberon von Weber.

Bei dem Musikfeste in Braunschweig wird Händel's »Samson« nach der Originalpartitur zur Aufführung kommen. — Die Soli werden von Frau Dustmann, Frl. Bettelheim und Hrn. Walter aus Wien, dann Hrn. Hill aus Frankfurt gesungen. — Im Orchester wirken u. A. 40 Violinen, und wird auch eine Orgel im Concertlocale aufgestellt. — In die Direction theilen sich die Herren Herbeck, Fischer und Abt.

Vom 7. bis 10. Juni findet in Königsberg ein Musikfest statt mit folgendem Programm: Erster Tag: »Cäcilien-Ode« von Händel. Concert für zwei Claviere mit Orchester von Seb. Bach. Alt-Arie: »Schlage doch, gewünschte Stunde« von S. Bach. Zwei Sanctus in D-moll und C-dur für Chor und Orchester von S. Bach. Ouvertüre zu »Iphigenie in Tauris« von Gluck. Concert-Arie mit Pianoforte von Mozart. Der »Sturm« für Soli, Chor und Orchester von Haydn. Zweiter Tag: »*Missa solemnis*« von Beethoven. Dritter Tag: Ouvertüre zu »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn. »Gesang der Geister über dem Wasser« von Schubert. »Neujahrslied« für Soli, Chor und Orchester von Schumann. Ouvertüre von Louis Maurer. Die »Nixe« für Altsolo und Frauenchor mit Orchester von Rubinstein. Der 13. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester von Liszt. Die »*Missa solemnis*« von Beethoven wird Herr Prof. Stern aus Berlin dirigiren. Ausser ihm haben die Direction noch übernommen: die Herren Louis Maurer aus St. Petersburg, Hans v. Bronsart und der Musikdirector der musikalischen Academie Herr Laudien. Die Instrumental-Soli sind vertreten durch die Herren Gebrüder Müller, Herrn und Frau v. Bronsart, die Alt-Soli hat Frau Jachmann-Wagner übernommen. Am vierten Tage findet eine Matinée für Kammermusik statt.

In den Concerten der herzogl. Hofcapelle zu Meiningen gelangten vergangenen Winter unter Bott's Leitung folgende Werke zur Aufführung: Im ersten Concert: (1. Theil) Achte Symphonie (F-dur) von Beethoven; (2. Theil) Ouvertüre zu »Faniska« von Cherubini; Scene und Arie aus »Oberon« von Weber — Frl. Horsmann, Mitglied des herzogl. Hoftheaters; Concert für Violoncell von Goltermann — Kammermusikus Grützmacher; Lieder von Schumann — Frl. Horsmann; Chaconne für Violine von S. Bach, mit Clavierbegleitung von Mendelssohn — Concertmeister Fleischhauer; Ouvertüre zu »Jessonda« von Spohr. — Im zweiten Concert: Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini« von Berlioz; Duett für eine Sopran- und Bassstimme aus der Schöpfung von Haydn — Frl. Wandrusch und Herr Köhler, Mitglieder des Hoftheaters; Viertes Violinconcert von Vieuxtemps — Herr Sitt, Mitglied der hiesigen Hofcapelle; »Frühling in der Heimath«, Ballade, »Das Posthorn schallt«, drei Gesänge für eine Bassstimme von J. J. Bott — Herr Köhler (das letzte dieser Lieder musste wiederholt werden); Militär-Concert für Violoncell von Servais — Herr Cabisius, Mitglied der hiesigen Hofcapelle; »Im Walde«, Phantasiestück für Orchester vom Hoforganisten Carl Schuppert in Cassel; (2. Theil) »Ocean«, zweite Symphonie von A. Rubinstein. (Ausser dem Duett aus der »Schöpfung« wurden sämmtliche Musikstücke hier zum ersten Male vorgetragen.) — Im dritten Concert, unter theilweiser Direction des Concertmeister Fleischhauer: (1. Theil) Ouvertüre zu »Genoveva« von Schumann (zum ersten Mal); Arie für Sopran aus dem »Messias« von Händel — Frl. Horsmann; Neuntes Violinconcert, D-moll, von Spohr — Hofcapellmeister Bott; »Trockne Blumen« von Schubert, Reiselied von Mendelssohn — Herr Kuntze (Mitglied des Hoftheaters); Andante und Capriccio für Violine von J. J. Bott, vorgetragen vom Componisten; (Auf Befehl des Herzogs) Ouvertüre zu »Struensee« von Meyerbeer; (2. Theil) C moll-Symphonie (Nr. 5) von Beethoven. — Von auswärtigen Virtuosen liessen sich hören: die Clavierspielerin Fräul. Bach aus Leipzig; Herr Concertmeister Singer aus Stuttgart; der Flötist Herr de Vroye. — In der Oper gelangten zum ersten Male zur Aufführung: »Der fliegende Holländer« von R. Wagner (5mal während dieser Saison) und »Der Troubadour« von Verdi. Neu einstudirt wurden: »Die Hugenotten«, »Zauberflöte« etc. — Die Saison beschlossen die Herren Fleischhauer, Boas, Unger, Grützmacher und Cabisius mit einer Soirée für Kammermusik. Das Programm bestand aus: Quartett (D-moll Op. 76) von Haydn; Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli (C-dur Op. 163) von Schubert; Serenade (D-dur Op. 8) von Beethoven.

Herr Grün aus Hannover, derselbe welcher in der Joachim-Angelegenheit eine so wichtige Rolle spielt, hat in London als Primarius in einem Beethoven'schen Quartett und durch den Vortrag eines

Digitized by Google

S. Bach'schen Stücks bedeutende Erfolge errungen. Herr Grün hat übrigens in Hannover seine definitive Entlassung genommen, weil es ihm nicht conveniren konnte, seine Stellung als eine blos geduldete zu betrachten.

Die Wiener »Recensionen« bringen folgende Notiz: Die Quartettmusik in Italien scheint sich des besten Gedeihens zu erfreuen. Die Quartett-Gesellschaft in Lucca hat soeben ihr viertes Lebensjahr eingeleitet durch ein Concert, wobei das siebente Quartett von Pacini, das grosse Trio Op. 52 von Mayseder u. A. gespielt wurden. Die Quartett-Gesellschaft in Florenz veranstaltete am 9. April die neunte Matinée. Es wurde dabei ein Quartett von Julius Ricordi, ein Quartett in B von Mendelssohn, dessen Adagio zur Wiederholung verlangt wurde, und Hummel's Quartett Op. 87 aufgeführt. Am 6. April gab die Quartettgesellschaft in Mailand ihr erstes diesjähriges Concert. Der Pianist Andreoli trug das Quintett von Schumann vor, das ausserordentlich gefiel; auch davon wurde das Adagio zur Wiederholung verlangt. Im Verein mit dem Violinisten Bassi trug derselbe Künstler Beethoven's Kreutzersonate und Piècen von Bach und Chopin mit gleichem Erfolge vor.

In Strassburg ist ein Oratorium in vier Abtheilungen »Der Münsterbau« von V. Elbel zur Aufführung gekommen.

Im Brüsseler Opernhause ist die, eine Episode aus Cervantes' Leben behandelnde, einactige Operette »Der Gefangene« von Ed. Lassen sehr beifällig aufgenommen worden.

P. Cornelius' Oper »Cid« ging am 22. Mai in Weimar mit vielem Beifall über die Scene.

Dem Jahresberichte der Frankfurter Musikschule entnehmen wir, dass im letzten Halbjahre 38 Zöglinge die Anstalt besucht haben.

Im vergangenen Winter betrug der Gagen-Etat der k. k. Hofoper in Wien für die ersten Mitglieder 240,000 fl.

Briefkasten der Redaction.

B. in *M.* Unnöthig, weil unser Correspondent bereits darüber berichtete.

ANZEIGER.

[88] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

RICHARD WAGNER'S WERKE.

	Thlr.	Ngr.
Das Liebesmahl der Apostel: »Gegrüsset seid, Brüder, in des Herrn Namen«. Eine biblische Scene für Männerstimmen und grosses Orchester:		
Partitur	2	—
Klavierauszug	1	20
Singstimmen	3	—
Lohengrin. Romantische Oper in 3 Akten.		
Partitur n.	20	—
Klavierauszug mit Text	8	—
Klavierauszug à 4 ms.	7	—
Klavierauszug à 2 ms.	5	—
Chorstimmen	2	15
Textbuch n.	—	4
—— Vorspiel für Pianoforte à 4 ms.	—	7½
—— - - - à 2 ms.	—	5
—— Marsch - - à 2 ms.	—	5
Lohengrin. Lyrische Stücke. Ausgezogen und für eine Singstimme eingerichtet vom Componisten.		
Nr. 1. Elsa's Traum, für Sopran	—	10
- 2. Elsa's Gesang an die Lüfte, für Sopran	—	5
- 3. Elsa's Ermahnung an Ortrud, für Sopran	—	5
- 4. Brautlied, für Sopran	—	5
- 5. Lohengrin's Verweis an Elsa, für Tenor	—	7½
- 6. Lohengrin's Ermahnung an Elsa, für Tenor	—	7½
- 7. Lohengrin's Herkunft, für Tenor	—	7½
- 8. Lohengrin beim Abschied, für Tenor	—	7½
- 9. König Heinrich's Aufruf, für Bariton	—	5
Tristan und Isolde. Handlung in 3 Akten. Partitur n.	36	—
Klavierauszug mit Text	10	—
Tristan und Isolde.		
Klavierauszug zu 4 Händen	10	—
Klavierauszug zu 2 Händen	7	—
Textbuch n.	—	20
—— kleines	—	5
Vorspiel. Partitur	—	25
—— — für Pianoforte zu 4 Hdn.	—	18
—— — - - zu 2 Hdn.	—	10
Eine Faustouverture f. Orchester.		
Partitur	2	—
Orchesterstimmen	3	—
Für 2 Pianoforte zu 8 Händen	1	20
Für Pianoforte zu 4 Händen	—	25
Sonate f. Pianoforte. Neue Ausgabe	—	25
Polonaise f. Pianoforte zu 4 Händen	—	10
Iphigenie in Aulis. Oper in 3 Akten von Gluck. Klavierauszug mit Text, nach R. Wagner's Bearbeitung	6	15
Drei Operndichtungen, nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8. geh. n.	2	—

[89] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Dur und Moll

25 Etuden, Capricen und Charakterstücke
in allen Tonarten
für die Violine allein
oder mit Pianofortebegleitung.
Zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage
componirt von
Ferdinand David.
Op. 39.
Eingeführt in den Conservatorien zu Leipzig, Köln und Prag.
Zwei Hefte.

	Pr. Thlr.	Ngr.
Heft 1. Für Violine allein	-	—
Mit Pianofortebegleitung	5 -	— -
Die Pianofortebegleitung allein	- 3 -	— -
Heft 2. Für Violine allein	- 1 -	20 -
Mit Pianofortebegleitung	- 4 -	10 -
Die Pianofortebegleitung allein	- 2 -	20 -

QUARTETTE

für
zwei Violinen, Viola und Violoncell
von
W. A. MOZART.

Neue Ausgabe
zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig
genau bezeichnet
von
Ferdinand David.

Nr. 1. G dur.	Nr. 3. B dur.	Nr. 5. A dur.	Nr. 7. D dur.	Nr. 9. F dur.
- 2. D moll.	- 4. Es dur.	- 6. C dur.	- 8. B dur.	- 10. D dur.

Preis jedes Quartetts 1 Thlr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. Juni 1865. **Nr. 24.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Das 42. Niederrheinische Musikfest. — Recensionen (Kammer- und Orchestermusik). — Musikleben in Oldenburg. — Berichte aus Berlin und Bremen. — Ein Wort in Angelegenheiten des »Allgemeinen deutschen Musikvereins«. — Nachrichten. — Anzeiger.

Das 42. Niederrheinische Musikfest
gefeiert in Cöln am 4., 5. und 6. Juni 1865.

Von der an den südöstlichen Grenzmarken Deutschlands gelegenen Kaiserstadt Wien in das Herz unseres Vaterlandes versetzt, musste es für den Unterzeichneten eine angenehme und in ihrer Erfüllung interessante Pflicht sein, allmälig die Bekanntschaft der grossen deutschen Kunstinstitute zu machen. Doch war es ihm aus mancherlei Gründen, die nicht hieher gehören, erst diesmal vergönnt, eines der ältesten und bedeutendsten: das der niederrheinischen Musikfeste, aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Ueber die deutschen Musikfeste überhaupt und ihre Wichtigkeit haben wir uns schon in dem Berichte über das zweite Musikfest in München (1863 Nr. 41 und 42) ausgesprochen. Wir können hier nur wiederholen, dass es für die gedeihliche Entwicklung der deutschen Musikzustände höchst wichtig erscheint, solchen grösseren Veranstaltungen immer weitere Verbreitung zu gewinnen. Sie sind das wirksamste Mittel, dem zerfahrenen, zersetzenden Geiste unserer Zeit entgegen zu arbeiten, dem nüchternen, blos der Mode folgenden, daher kühlen Musikgenuss das nöthige Gegengewicht zu verleihen. Solch ein Musikfest wirkt, gegenüber dem oft gleichgültigen, reflectirenden Wesen unserer musikalischen Winterconcerte, wie ein kräftiges Sturz- und Wellenbad, wo Einem einmal recht wohl zu Muthe wird, wo Jeder eine festliche Stimmung mitbringt und wegträgt, wo man sich von den Tönen der Meister umbrausen lässt und nur wenig Lust hat peinliche Kritik zu üben, sondern einmal aus vollen Zügen geniesst. Wer je mit uns ein solches Musikfest besucht und sich daran erquickt hat, der wird uns vollkommen verstehen, wenn wir unserer gegenwärtigen Heimath, dem Sachsenlande, und seinen angrenzenden Gebieten immer von Neuem zurufen: Ahmt das Beispiel der Rheinlande nach, vereinigt euch zu höheren Aufgaben und zu gemeinsamem Streben, bildet aus Vereinen grössere Vereine zu periodischem Zusammenwirken, suchet die rechten Orte und passenden Localitäten auf oder baut ein geeignetes Haus für den Cultus der erhabenen Tonkunst*), lasst euch nicht genügen an Männergesangsfesten, wo das Kleine künstlich zu Grossem aufgeschwellt wird, sondern erfahret was es sei: Grosses in grossem Maassstabe dargestellt zu hören! Leider giebt es in unserm guten Vaterlande noch so Viele, die kaum im Stande sind, eine Unterscheidung zu machen zwischen den vorwiegend socialen Festen, wobei unmässig gesungen und — getrunken wird, und den wirklichen Kunstfesten, wo das Grösste, was unsere Musik aufzuweisen hat, in möglichst wohl vorbereiteter Weise und tüchtig geleitet, von den ersten Künstlern für die Solopartien, im Chor von begeisterten und gut geschulten Gesangvereinen, im Orchester von den tüchtigsten Musikern aller in der Nähe befindlichen Capellen ausgeführt wird.*)

Doch zurück von den heimathlichen Schmerzen zu unserem Cölner Musikfest. — Der »Gürzenich« versammelte diesmal aus den verschiedenen Gesangvereinen und Sängern der Rheinlande einen Chor von ca. 600 Sängern und etwa 138 Instrumentalisten. Unter den Gesang-Solisten glänzte namentlich Herr Jul. Stockhausen, der gefeierte Kunstsänger und geistvolle Declamator. Die Direction befand sich einzig und allein in den Händen des würdigen Hiller, dessen Begabung für die Leitung von Chor und Orchester allgemein bekannt und anerkannt ist, dessen feiner musikalischer Sinn trotz der zunehmenden Jahre noch immer bewundernswerth ist. Es ist freilich zugleich einleuchtend, dass eine bestimmte Persönlichkeit, sei sie auch noch so allseitig und vorurtheilsfrei, nicht für Alles, was ein dreitägiges Musikfest bringt, in gleicher Weise das allerinnigste, auf Wahlverwandtschaft beruhende Verständniss darzulegen im Stande ist. Und so gelang denn natürlich auch auf dem Cölner Feste nicht Alles in gleichem Maasse.

Beschäftigen wir uns vorerst hauptsächlich mit den zur Aufführung gekommenen Werken.

Der erste Tag brachte nach Mendelssohn's Paulus-Ouvertüre, deren Zusammenstellung mit dem Folgenden uns Wunder nahm, Händel's »Israel in Egypten«, ein Werk, über welches wir seit einigen Jahren mehrfach zu sprechen in der Lage gewesen sind. Die streitigen Punkte der von Händel selbst vielfach veränderten Partitur nochmals oder endgültig zu erörtern, möge den Händel-Gelehrten überlassen bleiben. Jedenfalls schien uns auch diesmal die

*) Theater und Kirchen können wir aus akustischen und andern Gründen für Musikfeste nicht als geeignet ansehen.

*) Bis jetzt hat unsere »wiederholte Anregung« »mitteldeutscher Musikfeste« merkwürdig genug nur in einer einzigen Leipziger Schriftstellerseele, mit der wir überdies sonst in mannigfachem Widerspruch uns befinden, Wurzel geschlagen. Sollten die Leipziger und andern sächsischen Musiker die entgegenstehenden Schwierigkeiten nicht zu besiegen im Stande sein?

Digitized by Google

Einschaltung von Recitativen und (überdies grösstentheils sehr schwachen) Arien keineswegs für die Wirkung vortheilhaft. Namentlich glauben wir immer, dass die Schilderung der »Plagen« zusammengehört, dass die Wirkung der darin enthaltenen Gegensätze durch die Einschiebsel aufgehoben wird. An die Berechtigung des praktischen Bedenkens: dass die in Rede stehende Chor-Reihe für die Ausführenden zu ermüdend sein werde, glauben wir nicht eher, als bis uns der Beweis geliefert ist, dass eine Körperschaft von Sängern, die in zwei Chöre getheilt ist, also zum Ausruhen immer noch Zeit genug findet, nicht im Stande ist, eine halbe Stunde hintereinander wegzusingen. Noch eine, wie uns schien sehr willkührliche, Veränderung wurde beliebt, indem man den Anfangschor des zweiten Theils zum Schlusschor des ersten machte. Dadurch erhielten, nach textlicher wie musikalischer Seite hin, die beiden Theile denselben Schluss, statt dass der zweite die von Händel gewollte Abrundung hatte. — Die Chöre schienen mit der neuen Aufgabe (»Israel« war in Cöln seit 9 Jahren nicht gehört worden) technisch genügend vertraut, wenn auch noch nicht überall ganz in den Geist des Werkes eingedrungen; hin und wieder war auch das Tempo hiefür nicht ganz günstig, namentlich jener Chor »Das Ross und die Reiter hat er in's Meer gestürzt« erschien verschleppt, während »Zog er dahin gleich wie ein Hirt« ein etwas ruhigeres, wirklich pastorales Tempo vertragen hätte. Davon abgesehen, machten jedoch die vollstimmigen Chöre mit Orchester und Orgel in dem schönen Gürzenich, wo sich die Klangelemente wunderbar vermischen, so dass Nichts ungebührlich sich vordrängt, die herrlichste Wirkung, welche sich namentlich in dem unbeschreiblich erhabenen Chor »Das hören die Völker und sind erstaunt« zur höchsten Pracht steigerte. Uns ist bei diesem Chor der Eindruck jedesmal der gewesen, als habe Händel hier sich selbst übertroffen und habe seiner Genialität freien Lauf gelassen, wie sonst nirgend: Gegenüber dem Willen der Herrscher und Völker erscheint hier die Allmacht in ihrer furchtbaren und doch tröstenden Herrlichkeit dargestellt; mit gewaltiger Brandung schlagen die Wogen an den Fels desjenigen Willens, vor dem sie ohnmächtig zerschellen wie Seifenblasen.

Der zweite Tag brachte Beethoven's Coriolan-Ouvertüre, die dritte Abtheilung der Faustscenen von Schumann, Beethoven's A dur-Symphonie, und im zweiten Theil den »Sommer und Herbst« aus den Jahreszeiten von Haydn. Es war des Guten etwas zu viel und namentlich in dieser Zusammenstellung nicht vollkommen zu geniessen; Chor, Orchester und Publicum zeigten sich gegen Ende gleich ermüdet. An uns selbst machten wir die Erfahrung, dass es an Unmöglichkeit grenzt, nach der aufregenden Faustmusik, deren Text schon die höchsten poetischen Offenbarungen in mystischer Sprache nahelegt, dann nach der A dur-Symphonie, die uns, aus den tiefsten Tiefen des Leids, im Schlusssatze in den Taumel eines bacchantischen Tanzes fortreisst, sich zu der Simplicität und Naivetät der Haydn'schen Jahreszeiten, oder doch des Textes derselben herabzubequemen. Diese Musik, am besten blos ein Theil des Werkes, hätte vor der Faustmusik und vor der A dur-Symphonie kommen müssen, wollte man damit irgend eine Wirkung erzielen: so reizend und erfrischend sie an und für sich ist und bleibt, der Musikgenuss ist doch sehr bedingt durch den geistigen Inhalt, der in einem Stücke zum Ausdruck kommt.

Die Wahl der Faust-Scenen hat uns insofern viele Freude gemacht, als wir die Aufnahme Schumann's in das Repertoire der Niederrheinischen Musikfeste überhaupt als ein bedeutungsvolles Ereigniss ansehen müssen, besonders im Hinblick auf die Opposition, die am Rhein nicht eben geringer war als anderswo. Auf der andern Seite haben wir uns freilich von vorneherein das Bedenkliche nicht verhehlt, welches darin liegt, eine Composition von so transcendentaler Natur, die überdies durch Massenwirkungen theilweise in ein falsches Licht gestellt werden kann, dem Publicum eines Musikfestes und in einem Raum zu bieten, wo feine innerliche Züge leicht übersehen werden oder nicht zur vollen Geltung kommen. Schon der materielle Gegensatz eines grossen Musikfest-Chores und Orchesters zum Sologesang ist zu stark für den geistigen Apparat, der in den Faust-Scenen wirkt und wirken muss, soll ein volles Verständniss erzielt werden. Dennoch hätte vielleicht diesem Uebelstande noch einigermaassen dadurch begegnet werden können, dass man bei jenen Stücken, wo Sologesang mit Chor alternirt, nur einen Theil des Chors und Orchesters hätte wirken lassen; dadurch, dass dies nicht geschah, wurde dem Eindruck noch weit empfindlicherer Schaden zugefügt als durch die andern Fehler, die u. A. durch die Wahl der Solosänger begangen wurden, wovon weiter unten mehr. — Die Composition des dritten Theils der »Faust-Scenen«, über welche wir den Lesern der Deutschen Musikzeitung seinerzeit ausführliche Mittheilungen machten, gehört, was geistiges Erfassen des Gegenstandes, thematische Erfindung, Eigenthümlichkeit u. A. betrifft, zu dem Höchsten, was wir Schumann verdanken; die Einzelmomente, an und für sich betrachtet, sind zumeist von hinreissender geistiger Schönheit. Dagegen wird die aphoristische Gestalt, in welcher das Meiste zur künstlerischen Erscheinung kommt, für ein grösseres Publicum vielleicht für immer ein Hinderniss vollständiger Wirkung bleiben, und eine enthusiastische Aufnahme war daher bei einem Publicum, wie dem eines Musikfestes, nicht zu erwarten, ungeachtet aller Liebe und hohen Vollendung, mit welcher Einiges wiedergegeben wurde. Wir stehen selbst nicht an zu behaupten, dass vom rein künstlerischen Gesichtspunkte, ohne alle Rücksicht auf ein mehr oder weniger vorbereitetes und empfängliches Publicum, das Werk nicht überall »schön« genannt werden kann. Manches hätte, der Natur der Musik gemäss, mehr ausgeführt, manches Andere plastischer ausgestaltet werden müssen, sollte ein Kunstwerk entstehen, das nach allen Seiten hin unanfechtbar und von den höchsten Kunstprincipien getragen erschiene. Die Schumann'sche Musik enthält, neben ihrer ohnehin unerreichbaren und unnachahmlichen individuellen Seite, für jüngere Künstler zu viel verlockende Elemente der Auflösung, als dass wir uns nicht verpflichtet fühlten, zu grosser Vorsicht zu rathen, wenn die Frage herantritt, ob auf diesem Wege etwa stricte weiter zu gehen sei. Wir können aber, diese Frage blos kurz berührend, auch nicht umhin, zu bekennen, dass dem, der die Schumann'sche Tonsprache überhaupt zu verstehen vermag, hier Offenbarungen geboten sind, welche sich mit der Gewalt von Natur-Erscheinungen dem sinnenden Gemüthe einprägen und in ihrer incommensurablen Tiefe und Höhe Räthsel aufzulösen geben, an welchen die musikalische Menschheit noch auf Generationen hinaus zu lösen haben wird. — Die übrigen Concert-Nummern dieses zweiten Festtages sind zu bekannt, als dass wir uns bei denselben noch weiter aufzuhalten Ursache hätten.

Der dritte Tag endlich brachte im ersten Theil die Ouvertüre und Arie »Dies Bildniss ist bezaubernd schön« aus der »Zauberflöte«, das Clavierconcert in G von Beethoven, das Bass-Duett aus »Israel« (statt der im Programm

Digitized by Google

angekündigten Arie von Boieldieu), *Alla trinità beata* »geistliches Lied für gemischten Chor aus dem 15. Jahrhundert«, eine Sopran-Arie aus *l'Allegro* von Händel, »Es muss doch Frühling werden« Symphonie von F. Hiller. Im zweiten Theil fiel die projectirte Wiederholung eines Chores mit Soli aus den »Jahreszeiten« fort und wurde ein ziemlich sonderbares Gemisch von künstlerischen Richtungen geboten, das in uns und unsern Freunden abermals die Ueberzeugung festigte: die »dritten Tage der Musikfeste« seien noch weit davon entfernt nach künstlerischen Principien angeordnet zu werden. Man denke sich Folgendes in den kurzen Zeitraum einer kleinen Stunde zusammengedrängt: Gesang-Variationen von Rode, zwei Lieder aus Tieck's »Magelone« (neu) von Joh. Brahms, Clavierstücke von Chopin, Heller und Mendelssohn, Lieder von Rubinstein und Schumann, Ouvertüre zu »Oberon« von Weber. Hauptsächlich möchten wir fragen, wie Rode's Sängerinnen-Steckenpferd neben Brahms'sche Lieder kommt? Es heisst doch in der That Jedem zu viel zumuthen, wenn man ihn zwingt, solche Gegensätze zu ertragen. — Im ersten Theil war natürlich als neue Composition die Hiller'sche Symphonie für uns von grösstem Interesse. Dieselbe ist zwar schon über 10 Jahre alt und an verschiedenen Orten aufgeführt worden, doch bisher nicht gedruckt gewesen und uns persönlich unbekannt geblieben, wie denn auch das Publicum unseres Musikfestes zum grössten Theil dieselbe als Novität zu betrachten in der Lage gewesen sein wird. Da sie nun eben bei Schott in Mainz erschienen ist, so können wir uns heute darauf beschränken zu bemerken, dass wir uns vielfach an dem Werke zu erfreuen Ursache fanden, dass das Publicum den Componisten nach jedem Satze und besonders am Schluss durch lebhaften Beifall auszeichnete, dass die drei ersten Sätze des Anmuthigen, Sinnigen, Reizenden sehr viel enthalten, und dass der Eindruck vielleicht ein vollkommener sein würde, wenn der letzte Satz, dem Motto entsprechend, endlich den wirklichen Frühling in all seiner Pracht, ohne alles Moll und in strömender Fülle zur Geltung brächte. — Unter den Liedern verfehlte Rubinstein's dankbares, aber doch eigentlich nur durch seinen Refrain auffallendes »O wenn es nur immer so bliebe« seine äussere Wirkung nicht, während Brahms' neue Magelone-Lieder neben dem lebhaften äusseren Beifall, den sie dem trefflichen Sänger (Stockhausen) eintrugen, noch den Erfolg hatten, den sinnigen Musikfreunden einen tiefen Eindruck zurückzulassen.*) Der Sänger fand sich, was wir hier gleich bemerken wollen, nach dem allseitigen und anhaltenden Beifall, der seinem Vortrag gezollt wurde, bewogen, das zweite Lied zu wiederholen. Vielleicht hätte er Vielen einen noch grösseren Gefallen gethan, wenn er noch ein drittes Lied desselben Heftes zum Besten gegeben hätte. Auch diese Lieder erscheinen soeben bei Rieter-Biedermann und werden uns demnächst Gelegenheit bieten darauf zurückzukommen.

Wenden wir uns nun zur Ausführung der obigen Werke und zu den ausführenden Künstlern.

(Schluss folgt.)

*) Wir können nicht umhin, hier abermals der grossen Beruhigung Ausdruck zu geben, welche uns die Begeisterung einflösst, mit welcher Künstler wie Frau Schumann, Herr Stockhausen, Joachim u. A. für Brahms'sche Musik eintreten.

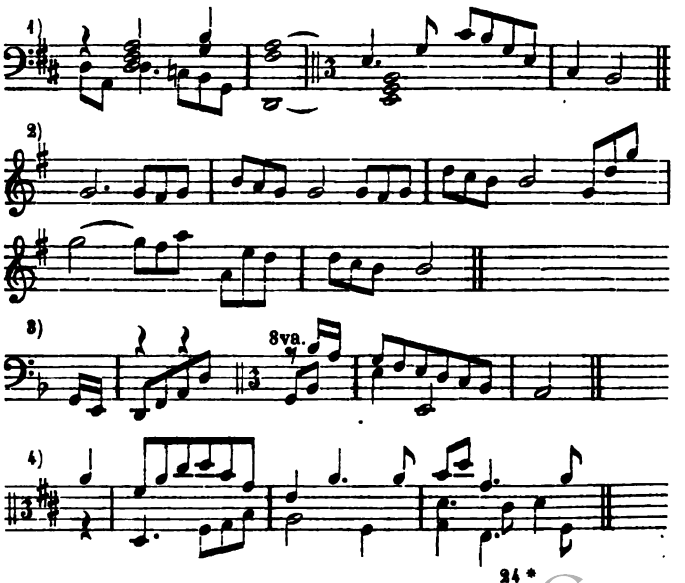
Recensionen.

Kammer- und Orchester-Musik.

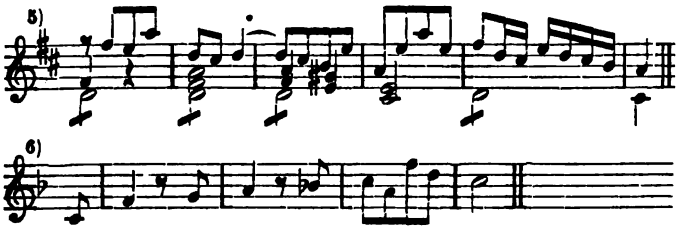
1) F. J. Fétis, II. Quintetto pour 2 Viol., 2 Alto, Violoncello. Partitur. Mainz, Schott. 2 fl. 42 kr.

2) Erik Siboni, Op. 10. Quartett für Clavier, Violine, Viola und Violoncell. Partitur und Stimmen. Kopenhagen, Delbanco. 3¾ Thlr.

E. K. — F. J. Fétis, der bekannte Musikgelehrte, hat ein Geigen-Quintett veröffentlicht ohne Opuszahl, was wir für Gewinn achten, da nun nicht, wie es die scholastische Kritik gewohnt ist, *Opus primum, secundum* oder *posthumum* in Frage steht — und nicht nach der Scala der Maturitätsprüfung über Studien und Fortschritte zu urtheilen ist, sondern einfach die Sache für sich selbst sprechen muss. Und da ists denn eine Freude, einem gesunden Menschen zu begegnen, der wirklich sagt, was er will, und einem frischen Gemüth, das wirklich Tonbildlichkeit besitzt. Die in üblicher Ordnung aufgestellten vier Theile, hier genannt *Allegro, Rêverie, Intermezzo, Finale*, stehen in gutem harmonischen Verhältniss zu einander: *D, G, d, D.* Der Inhalt ist Haydn'sches Wohlbehagen, fröhliches Spiel mit lieblichen oder elegant witzigen Gestalten; Tiefsinn ist nicht darin, aber Ehrlichkeit; unerhört Neues wird nirgend gesagt, aber dafür ist jedes selbständig gedacht und vollständig ausgemeisselt. Entlehnungen treten nicht hervor; allenfalls Anlehnungen, unter denen eine Rossini'sche im zweiten Satze am unangenehmsten auffällt. — Die künstlerische Factur ist vortheilhaft ausgezeichnet durch klare und gesättigte Rhythmik und durch ebenso genügende Handhabung der harmonischen Kunst, die nicht auf Abenteuer ausgeht, weil die Themen schon in sich harmonisch befähigt, nicht von Haus aus declamatorisch verbrannt sind; an der Factur erscheint uns nur tadelnswerth, dass einzelne Uebergänge zu breit sind, z. B. Seite 3, 2...; doch kommen solche Irrungen des Rhythmus eben nur übergehend, in der Mitte, vor: dagegen die Ganzschlüsse durchaus kernhaft gehalten sind, wie bei den ächten Meistern, wo man ahnt, wann die Wasser ins Meer schwimmen wollen, wo man ein rhythmisches Ziel wirklich empfindet und nicht meint, eine Ohrfeige zu kriegen, wenn der Schluss knips abspringt. Da wir von den 53 4zeiligen Partiturseiten keinen Auszug wagen dürfen, so stehe hier das Hauptsächliche der Themen:



Digitized by Google



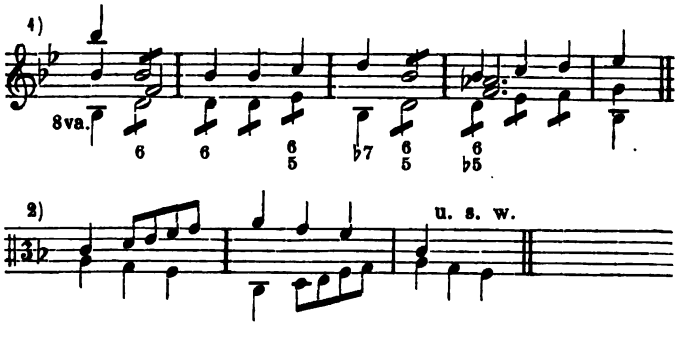
Das Thema 1, welches dem ersten Satze zu Grunde liegt, wird rhythmisch und harmonisch variirt und imitatorisch durchgeknetet, dass es eine Lust ist; in solcher unablässig wechselnden Arbeit gelingt es dem Verfasser, nicht nur alle 5 Stimmen fortwährend wach zu halten ohne zu ermüden, sondern fast überall vollstimmige Accorde zu geben: eine feine Lehre für manche Zeitgenossen, die selbst zum 8stimmigen Chor noch Auxiliartruppen von Blech ins Gefecht führen, um gewissen ungelenken Singstimmen einen querlaufenden Nonen-Accord aufbauen zu helfen. — Diese Tugend der Stimmführung kommt besonders dem sonst etwas lauen Andante zu gute, dessen Thema (Nr. 2) indess auch zu edlen Tonwirkungen erwarmt, und am Schlusse sich sehr lieblich in sich selbst versenkt. Die Beischrift *mélancolique* sollte lieber *sentimental* heissen. — Geistsprühend ist der dritte Satz, dessen Thema Nr. 3, in selbständig herausgehobenen Melismen entwickelt und mit bescheidener Modulation bereichert, recht nach Gefallen sich durchspinnt, bis der milde sangreiche Trio-Satz (Thema 4 S. 31) eine kleine Ruhe giebt; danach kehrt der Mollsatz Thema 3 wieder und endet mit einem trefflichen Unisono. — Der Finalsatz (Thema 5 und 6) ist ein wirklich schliessender und erfüllender, der die Stimmungen der vorangegangenen in sich schliesst und ein Neues dazu bringt: die fröhliche Neckerei, an der wir uns in Haydn's Quartetten so oft und herzlich erlabt. Thema 6 mit seiner französisch sprunghaften ballethaften Art giebt einen wirksamen Gegensatz der übrigen mehr sanghaften Themen, ist hübsch contrapunktirt, und diese rhythmischen Antithesen tragen wesentlich bei zur Herbeiführung des richtigen Vollschlusses, der ein Meisterstück ist von heiterer gesättigter Wirkung.

Die durchgängig leichte Spielbarkeit, die wohlerwogenen akustischen Wirkungen, die rhythmische Sicherheit, nebst der bescheiden eintretenden canonischen Kunst, diese Vorzüge zeichnen Fétis' Werk vor vielen Zeitgenossen aus, die bei weit geringerem Inhalt teuflische Virtuosenkräfte erfordern, und trotz verdicktem Spectakel doch kein richtiges *forte* herausbringen, dass es kracht und einschlägt wie Gottes Wetter. — Ist der Inhalt bei Fétis nicht gross und tief, so ist er dafür ehrlich ausgesagt und mit Verstand dargelegt, daher wirkt er gesund und heiter, wie er soll.

Gewisse allgemeine Züge, die uns von früheren Zeiten unterscheiden, thun sich bei Reactionären und Fortschrittigen fast gleichmässig kund, und scheinen auch in den hier zu Besprechenden einigermaassen hindurch. Tiefe Innigkeit ist selten, glühende Schöpferkraft gesunken, das Pathetische und Witzige gelingt besser als das Ethische und Substantielle. Ein Adagio voll wahrer Liebe und melodischer Schönheit ist unter den Heutigen hundertmal seltener als ein gelungenes Scherzo, und die Hauptsätze — Anfangs- und Schlusssatz, in denen die classischen Meister ihre stolze Brust frei ausathmen liessen — stehen bei vielen unserer Zeitgenossen weit zurück hinter den Neben- und Mittelsätzen: das ist, weil ihnen die Substanz fehlt und sie erst allmälig sich erhitzen müssen, um doch etwas zu sagen. Dabei fallen dann schwächere Ingenien in den Wahn, das Scherzen sei eine leichte niedliche Sache, das Pikante müsse packen, reizen, einschlagen — nöthigenfalls helfe ja auch ein Pumpenstengel, eine Flegelei aus der Kneipe, im Spass sei Alles erlaubt. Ihnen ist die einfache Wahrheit verloren, dass die Seele von Haus aus ernst ist — dass selbst Freude, Lust, Leidenschaft nur auf ernstem Grunde geboren wird, und bei den grössten Genien der Humor nur Accidenz, nicht Substanz ist. Auch Shakespeare hat wohl einmal Ernst ohne Humor, aber niemals Humor ohne Ernst. *Res sévera est verum gaudium.* Niemand kann bei dem substantiellen — oder ausschliesslichen — Humoristen Jean Paul so heimisch werden, so seine Seele einwohnen und füllen wie bei Shakespeare, Schiller und Beethoven. — Nun ereignet sichs bei manchen Halbtalenten — Mitläufern und Kammerknechten der majestätischen Kunst — dass ihre Scherzi das einzig Gelungene sind in ihren Werken: solche Scherzi jedoch, deren Witz bei erstem Hören verpufft, während bei tiefem genialen Humor, dessen Hintergrund heiliger Ernst ist, das überraschend Ergreifende nicht einmal, sondern jedesmal von Neuem wirkt mit ursprünglicher Kraft — *decies repetita placebit!* — wie Shakespeare's Narren und Humoristen, und Beethoven's sämmtliche Scherzi, vorzüglich aber die der 3., 5. und 9. Symphonie. Wie das Alles hier bei unsern Leuten zutreffe, mag einstweilen zu rathen bleiben. Etwas Zeitliches hat eben jeder zeitliche Mensch an sich, und so auch die hier zu besprechenden; was an ihnen gut, d. h. überzeitlich dauernd ist an Inhalt und Form, das erscheint mehr als Ausnahme, nicht als Zeitcharakter.

Erik Siboni macht grössere Ansprüche als Fétis, gehört unserer Gegenwart unmittelbarer, hat aber einen Gehalt, der hie und da über die Zeit hinausgeht. Gute Studien, ernstes Streben, eigenthümliche Wendungen fesseln die Aufmerksamkeit: daneben gewahrt man wiederum Züge von grüner Jugend, die mehr tastet und sucht als besitzt. — Das regelmässig 4sätzig gebaute Stück hat gleich vielen neueren seine Hauptkraft im Schlusssatze; der erste oder Hauptsatz ist interessant angelegt, aber breiter als nöthig, daher sein Gutes zerfliesst statt zu crystallisiren; das *Larghetto* hat ein starres, mehr declamatorisch accentuirtes als melodisches Thema; das Scherzo ist witzig, mannigfaltig, in steigender Kraft; das Finale ist durchaus gelungen, anregend und aufregend. Vom Einzelnen erscheint Folgendes merkenswerth:

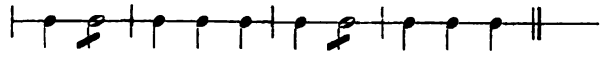
Der erste Satz hat folgende Themen:



aus denen das Ganze — 60 Zeilen von mehr als 500 Takten — hauptsächlich entwickelt wird; doch ist dergleichen Anlage, wie jedem Kenner aus Beispielen von Bach und Beethoven ersichtlich, keine Stoffarmuth des melodischen Kernes, zumal aus jenen ersten Themen noch deren Theile als melismatische Motive sich ablösen, und allerlei

Digitized by Google

Gangflechtwerk von Scalen und Accorden zwischen durchläuft. Und doch macht der lange Satz hin und wieder einen Eindruck von Armuth, weil die Bewegung im Einzelnen sich bald eintönig wiederholt in jenem

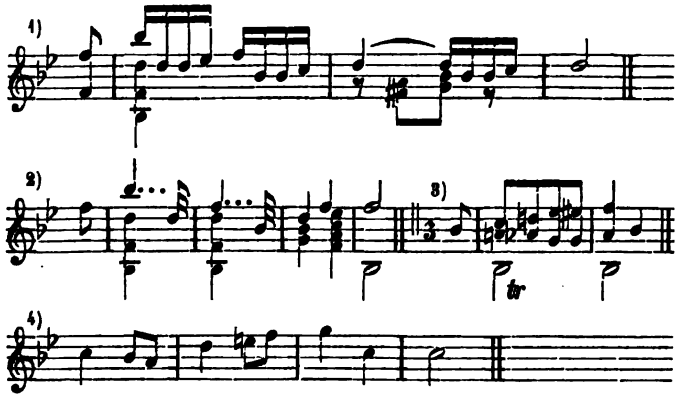


bald in langen triolirten Accordbrüchen verweilt, woneben die liebliche Canonik des zweiten Themas zwar wohlthuend einfliesst wie frisches Quellwasser, aber jenem stelzigen Thema kein Gegengewicht bietet. Uns scheint, dass der Gesammtrhythmus nicht sicher genug erwogen ist: sowohl melodisch als harmonisch und taktisch sind die Massen nicht übersichtlich genug vertheilt, um das Gefühl nothwendigen Fortschritts hervor zu rufen; und so sind theils die langen Uebergänge — das Laubgitterwerk zwischen den Stationen — theils die excentrische Modulation, wozwischen die Haupttonart fast fremdartig wieder eintritt, ein Hemmniss des raschen Auffassens, welches durch rhythmische Säuberung, vielleicht Kürzung eines Drittels, zu curiren wäre. Doch müssen wir zugestehen »Es ist etwas drin«.

II. *Larghetto*, D–moll 2/4, hat wie die meisten Liedsätze unserer Zeit etwas Gesuchtes, dem durch Modulationen und arpeggirte Melismen glühendere Farbe, aber nicht Wärme des Inhalts gegeben wird.

III. *Scherzo*, B–dur 3/8, geht frisch von der Leber, in zwei Themen, die dem Gegensatze des Geigenhaften und Clavierigen gut entsprechen; ein Vorzug, der überhaupt dieses Werk auszeichnet, dass die Instrumentalcharaktere glücklich verwendet sind. — Ein Zwischensatz dieses *Scherzo*, *Moderato assai* 2/4 G–moll, beginnt zwar etwas verzwickt und suchend, erwarmt aber bald in einem lieblich künstlichen canonischen Geflechte, worauf dann schliesslich der erste Satz als Coda kurz wiederholt wird. Ueber das bezeichnete Tempo bemerken wir, dass M. M. 184 nicht existirt; dieser Druckfehler wird in 144 zu bessern sein, da 104 zu langsam, und 124, 134 in M. M. nicht vorkommen.

IV. *Finale*, B–dur 2/4, hat vier frische wirksame Themen:



Obwohl 1 und 2, mehr noch 3 und 4 verwandt sind, so scheinen sie doch bald harmonisch, bald melodisch gegen einander ab und sind mit rhythmischer Besonnenheit angeordnet, so dass dies Stück erfreuen und begeistern wird; sehr gelungen ist auch die canonische Verflechtung von 1 und 3 (S. 53) und die orgelpunktische Verweilung S. 55. — Bei S. 60 aber möchte man den Schluss ein wenig früher erwarten, als hier — vermöge Mendelssohn'scher Schlussdehnung — leider geschehen ist. — Herbe ist die Auflösung des Accordes *As* ♭7 in *Es* 6 S. 49 unten, wo die Klarheit erforderte, als Unterstimme gross *G* im Violoncell beizufügen, gross *Es* im Clavier zu streichen, so dass die Folge wäre: *As* 7—G^{6}_{4}. — Ueber die Ausführung ist zu bemerken, dass zwar nicht der schlimmsten Virtuosenkünste erfordert werden, aber den Geigen in gebrochenen Accorden namentlich der B–Tonarten viel zugemuthet wird; das Clavier fordert mässige, doch anständige Kraft. Der Gesammteindruck wird günstig sein und Hoffnung höheres Gelingens erwecken, zumal nirgend etwas krank Ueberspanntes, noch absichtlich Geräthseltes stattfindet, was man etwa übers Jahr möchte verstehen lernen, wie unsere Dunkelmänner zu fordern pflegen. — Die Ausstattung ist so brillant, wie sie der alte Leipziger Cantor wohl bei Lebzeiten verdient hätte.

(Schluss folgt.)

Musikleben in Oldenburg.

S. Wegen der Bedeutung der öffentlichen Concerte, welche von der grossherzoglichen Hofcapelle veranstaltet werden, haben wir dieselben in unserm früheren Berichte vorangestellt; da indess diese Hofcapellconcerte nur während des Winters stattfinden, sehen wir uns veranlasst, auch der Kunstinstitute zu gedenken, welche das musikalische Interesse im Publicum vorzugsweise im Sommer rege erhalten.

Zunächst ist es die Militaircapelle, deren vorzügliche Leistungen unter Leitung des Musikdirector Rösler das Publicum fortwährend anziehen. Eine ähnliche Einrichtung wie in Sondershausen (Loh-Concerte) ist auch hier getroffen, indem wöchentlich einmal frei zugängliche öffentliche Concerte in dem benachbarten Eversten Holze gegeben werden. Da es an einer besondern Tonhalle gebricht, so können selbstverständlich keine Vorträge auf Saiteninstrumenten stattfinden; dennoch finden diese Concerte stets ein zahlreiches und ausgewähltes Publicum. In doppelter Beziehung zeichnen sich die Vorträge dieser Militaircapelle aus, einmal in der Aufstellung der Programme, sodann in der Präcision und künstlerischen Freiheit der Wiedergabe. Nicht ungerecht sind die Klagen über den Leichtsinn, Ungeschmack, wenigstens über die Sorglosigkeit, mit welcher in der Regel die Programme der Militairmusik aufgestellt werden; nicht befremdend ist daher auch die Gleichgültigkeit, welche von Seiten der Musikverständigen solcher Musik, in welcher planlos Gutes und Schlechtes durcheinander läuft, zu Theil wird. Um so mehr ist es anzuerkennen, wenn einzelne Ausnahmen wie hier stattfinden, wenn man bei jedem Concerte auf ein gutes und wohl geordnetes Programm sich verlassen kann. Hier werden in der Regel die Vorträge mit einer classischen Ouvertüre begonnen, dann folgen interessante Arrangements aus guten, meist deutschen Opern, schliesslich gediegene Märsche, die entweder einen erhabenen oder einen militairisch-kräftigen Charakter tragen. Was die Wiedergabe betrifft, so müssen wir unserm Musikdirector Rösler rühmend nachsagen, dass ihm der Nonsens, wie er sich vorzugsweise in der Effecthascherei ausspricht, fremd ist; dass daher die einzelnen Vorträge der unter seiner Leitung stehenden Capelle einen wirklichen Kunstgenuss, hervorgegangen sowohl aus der technischen Vollendung der Vorträge als aus dem ächt künstlerischen Geiste des Dirigenten, gewähren. Die technischen Leistungen der Mitglieder dieser Capelle können schon aus dem Grunde eine gewisse Bedeutung in Anspruch nehmen, da die meisten derselben in den Hofconcerten unter Dietrich's Leitung mitzuwirken haben und theilweise als Solobläser engagirt sind. Dass Herr Musikdirector Rösler nicht allein als Dirigent, sondern auch als Componist sich auszeichnet, ehrt ihn um so mehr, als er selbst seinen Compositionen wenig Bedeutung beizulegen

Digitized by Google

scheint; seine Lieder namentlich tragen den Stempel der Originalität und Gesundheit.

Gedenken wir jetzt noch der Vereine, die zur Belebung des Kunstsinns und Entfaltung einer allgemeineren und höheren Kunstbildung im Oldenburgischen nicht unbedeutend beitragen. An der Spitze steht die »Gesellschaft der Musikfreunde«, ein Verein, dessen regelmässige grössere Aufführungen von Vocalcompositionen allgemeine Theilnahme im Publicum finden. Dieser Verein steht ebenfalls unter Leitung des Hofcapellmeister Dietrich, der Beweise genug geliefert hat, dass er sehr wohl eine Masse von über hundert Sängern und Sängerinnen zu leiten verstehe. In der Regel finden jeden Winter vier Concerte statt, zwei davon sind zu Oratorienaufführungen, die beiden andern zu kleinern Vorträgen am Clavier bestimmt. Diesen Winter brachte der Verein den »Elias« von Mendelssohn und das »Requiem« von Mozart. Im letzten Concerte, am 5. April, wurde eine neue grössere Composition von A. Dietrich, »Die Braut vom Liebenstein« für Chor, Soli und Orchester, zur Aufführung gebracht; wir werden uns erlauben, in einer der folgenden Nummern d. Bl. eine eingehende Besprechung dieser Composition zu geben. Die Aufführung selbst gelang vollständig, die Wirkung auf das Publicum war eindringlich.

Unter den verschiedenen Männergesangvereinen, welche hier bestehen, tritt nur die Liedertafel in so weit in die Oeffentlichkeit, als sie im Sommer ihre Uebungen in einem öffentlichen Garten hält, während Hunderte von Zuhörern rings herum in Kunst- und Naturgenuss schwelgen; diese Uebungen scheinen hier, wie überall, insbesondere die weiblichen Herzen anzuziehen, und in der That übt der Männergesang im Freien einen eigenthümlichen Zauber, während ein Frauenchor nur in einem geschlossenen Raume zu wirken vermag.

Gern würden wir über kirchliche Musik berichten, allein da fehlt es an für die Oeffentlichkeit würdigem Stoff. Zunächst fehlt ein Kirchenchor, dann eine gute Orgel, endlich ein akustischen Wirkungen günstiger Raum (die Kirche bildet im Innern eine Rotunde, welche eine unklare, undeutliche Tonwirkung veranlasst). — Was für die Kirche in tonkünstlerischer Hinsicht geschieht, ist indessen nicht unbedeutend; das Orgelspiel findet insbesondere eine von der Behörde sehr geschützte Pflege, unter welcher tüchtige Organisten für Stadt und Land sich heranbilden.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Da im Sommer bei uns nur die Oper Lebenszeichen von sich zu geben pflegt, so ist diese allein es auch, welche mir den Stoff zu meinem diesmaligen Berichte bietet. Vorzugsweise sind es zwei Novitäten verschiedenster Art, deren ich zu gedenken habe: »Rienzi« und »Die schöne Helena«. Nachdem »Rienzi« im Jahre 1847, wo er hier zuerst gegeben wurde, sofort wieder vom Repertoire verschwunden, hat er geruht, bis Niemann dies Erstlingswerk Wagner's jetzt wieder an das Lampenlicht zog. Die Ueberzeugung des berühmten Heldentenors, in der Partie des Rienzi die ausgiebigste Gelegenheit zur Entwicklung seiner reichen Begabung zu finden, hat ihn nicht getäuscht, und es war daher in Bezug auf die Darstellung der Titelrolle die Aufführung dieses Werkes wirklich eine ausserordentliche. Leider fehlte jedoch für den »Adriano« die geeignete Repräsentantin und somit auch das dramatische Gegengewicht für die Hauptpartie. Nur Frau Harriers-Wippern als Irene vermochte sich durch ihre schöne, klangvolle Stimme in einigen Ensemblesätzen neben Niemann geltend zu machen. Das Werk selbst bietet textlich in den Volksscenen manches Gelungene, schildert jedoch die Liebe zwischen Adriano und Irene in allzu nebelhaften Umrissen. Musikalisch ist es von der allergrössten Unselbständigkeit und bietet in reichster Auswahl alles Dasjenige, was der reformirenwollende Autor später aufs Eifrigste verdammt hat.*) — Offenbach's »Schöne Helena« ist ein neuer Beweis für die Schamlosigkeit und musikalische Verkommenheit der Inhaber des französischen Ateliers, aus dem dies jüngste Product desselben hervorgegangen. Die pikanten Weisen des »Orpheus« sind »Helenen« zu ihrer Ausstattung nicht mitgegeben. Was der Erstere davon noch etwa ächt erhielt, ist für die Letztere nur plattirt zu beschaffen gewesen. Das Buch bietet, neben der üblichen Verhöhnung alles Wahren und Künstlerischen, dem jungen Opernhaushalt allerdings Neues, Wirksames, Verblüffendes, nämlich die nackte, zur Moral erhobene Unsittlichkeit. Man ist wahrlich heutzutage nicht prüde, zumal bei uns, und man sieht gern über so manche Schlüpfrigkeit unserer Opernliteratur hinweg, wenn der als Vorwurf gewählte Stoff der Kunst eine reiche Ausbeute geliefert hat. Wo aber von Kunst nicht die Rede, wo das Obscöne Zweck ist, da wendet man sich auch hier ab und nennt das Hässliche hässlich. — Die Sommersaison der Kroll'schen Oper hat begonnen und dürfte durch die engagirten tüchtigen Kräfte, namentlich durch den Tenor Herrn Stiegele und die Sopranistin Frl. Wandrusch wohl eine dauernde Anziehungskraft auszuüben im Stande sein.

Bremen. ∼ Für das Charfreitagsconcert war die Matthäus-Passion von S. Bach vorbereitet. Die Aufführung derselben (die dritte hier stattgefundene) ist als eine gelungene zu bezeichnen, indem die Chöre durch die Singacademie in sehr anerkennenswerther Weise ausgeführt wurden und die Soli in guten Händen waren. Die Herren Stockhausen und Schneider sind als Träger der Hauptpartien in dieser Musik ja weltbekannt. Fräul. Adele Assmann aus Cöln, welche im Besitz einer sehr schönen Stimme ist, führte die vorkommenden Soli für Alt mit grosser Sicherheit durch. Der übrige Sologesang wurde von hiesigen Dilettanten durchaus befriedigend vorgetragen. Die Verstärkung des Chorals im ersten Chor durch Posaunen war neu, ist jedoch für künftige Aufführungen nicht zu empfehlen; von dem aufgestellten Knabenchor war in Folge dessen natürlich nichts zu hören. Auch die Orgel war an manchen Stellen entschieden zu stark, z. B. in dem Chor: »Sind Blitze sind Donner in Wolken verschwunden«. Das Verschwinden des Chors der Orgel gegenüber war jedenfalls nicht richtig. Im Uebrigen war die Orgelbegleitung in den Händen des Herrn Rakemann sehr gut aufgehoben. Herr Concertmeister Böttjer spielte die obligate Violinbegleitung der bekannten Altarie recht brav. Herr Musikdirector Reinthaler leitete das Ganze mit Umsicht und bekannter Energie.

Ein Symphonieconcert, eine Soirée des Gesangvereins und ein Quartettabend des Quartetts Jakobssohn, die letzten Athemzüge der Saison, fanden nach Ostern bei grosser Hitze statt. In dem Symphonieconcerte wirkte die Liedertafel mit und brachte

*) Unser Herr Correspondent citirt hier im Manuscript eine Aeusserung über Meyerbeer und Mendelssohn, als »jüdische Musikmacher«, deren Wagner sich sollte schuldig gemacht haben. Bei Erforschung der Quelle ergab es sich, dass die fragliche Stelle Lobe's »Musikalischen Briefen« 1860 Seite 276 entnommen war, wo jener Passus, als für Wagner den Schriftsteller charakteristisch, mit Anführungszeichen abgedruckt ist. Noch weitere Nachforschungen führten aber zu dem Resultat, dass Herr Lobe den Passus nicht aus irgend einem Buche Wagner's, sondern aus dem berüchtigten Artikel der »Neuen Zeitschrift für Musik«, Band 33: »Das Judenthum in der Musik« von C. Freigedank zusammengebraut hatte, als dessen wahrer Autor wohl Wagner genannt wird, ohne dass dies jedoch erwiesen wäre. Wir theilen diesen Umstand hier mit, um uns vor unserem Herrn Correspondenten zu entschuldigen, wenn wir den Passus nicht nochmals abdrucken, und um alle Besitzer oder Leser der »Musikalischen Briefe eines Wohlbekannten« zur Vorsicht in Bezug auf dort vorkommende »Citate« einzuladen. D. Red.

Digitized by Google

verschiedene Chöre zu Gehör, u. A. Schiller's Dithyrambe von Rietz componirt. Wir haben die Liedertafel schon mehrfach recht gut singen hören, sind jedoch leider nicht im Stande von den Leistungen dieses Abends viel Gutes zu berichten. Die Ausführung der Dithyrambe von Rietz liess am meisten zu wünschen übrig. Wir bedauern dies um so mehr, da wir die feste Ueberzeugung haben, dass unsere Liedertafel im Stande ist, nicht nur Gutes, sondern Ausgezeichnetes zu leisten. Bei dem rüstigen Eifer und der gehörigen Gewissenhaftigkeit der Mitglieder müssen die günstigsten Resultate zum Vorschein kommen. Hoffentlich haben wir bei nächster Gelegenheit über solche zu berichten. Kleine Lieder a capella, die jedoch weniger zu dem Charakter eines Symphonieconcerts passen, wurden besser, einige sogar recht gut gesungen. In der Soirée des Gesangvereins kam u. A. eine Composition von Max Bruch: »Die Flucht der heiligen Familie (Gedicht von J. v. Eichendorff) zu Gehör. Dieselbe wurde gut ausgeführt und von den Zuhörern freundlich aufgenommen.

Die Vorträge des Quartetts Jakobssohn wurden durch die gelungene Ausführung eines Quartetts (A-dur) von Mendelssohn geschlossen.

Die Saison dieses Winters war, wie in den letzten Jahren, eine sehr reichhaltige. Man braucht jedoch nur wenige Jahre zurückzudenken, um, im Vergleich mit unserm heutigen Musikleben, einen sehr bedeutenden Unterschied zu bemerken. Die Privatconcerte und einige Aufführungen in der Kirche waren so ziemlich Alles, was früher der Winter an Musik brachte. Das Theater kam dabei gar nicht in Betracht, denn es wurde eigentlich nur besucht, wenn bedeutende Gäste auftraten. Die Herren Ritter und Behr, welche vor vier Wintern die Direction übernahmen, wussten in unsere Theaterverhältnisse einen Umschwung zu bringen, der vorher für geradezu unmöglich galt. Ein sehr glücklich ausgefallener Umbau des Hauses hat seitdem den Besuch des Theaters ebenfalls angenehmer gemacht und der seit vorigem Winter für die Herren Ritter und Behr eingetretene neue Director, Herr Feldmann, verstand es, das Interesse des Publicums rege zu erhalten. Der Theaterbesuch ist jetzt Mode geworden.

Zu den oben angeführten Concerten sind nun nach und nach noch 6 Symphonieconcerte, 8 Quartettunterhaltungen und 4 Soiréen des Gesangvereins gekommen. — Der Domchor unter Leitung des Herrn Kurth giebt ebenfalls jährlich 2 Concerte (in der Kirche). Es ist leicht zu berechnen, dass sich das musikalische Publicum in so kurzer Zeit nicht in dem Maasse vergrössern konnte, als sich die gebotenen Genüsse vermehrt haben. Es lässt sich denn auch nicht leugnen, dass augenblicklich ein Missverhältniss besteht, welches auf die grossen Unternehmungen: Privat- und Symphonieconcerte leicht die nachtheiligste Wirkung ausüben kann. Theilweise ist eine solche schon jetzt zu bemerken. Die Privatconcerte sind unbedingt als der Mittelpunkt unseres Musiklebens zu betrachten und es ist Sache der Musiker sowohl als des Publicums, dieselben in der Weise aufrecht zu erhalten, wie sie bis jetzt bestehen konnten. Die ganze Anlage derselben ist eine der Stadt Bremen würdige. Der gute Klang, den der Name unserer Stadt in der musikalischen Welt überhaupt hat, ist durch diese Concerte begründet. Verschiedene Uebelstände, die allerdings vorhanden sind, werden gewiss mit der Zeit verschwinden. Die Symphonieconcerte haben in den letzten Jahren nur ein nothdürftiges, durch künstliche Mittel erzieltes Dasein gefristet. Ihr Fortbestehen ist wünschenswerth, weil dadurch solchen, welche die Ausgabe für die viel theureren Privatconcerte scheuen, Gelegenheit geboten ist, gute Musik zu hören, während Andere, die besonders Orchestermusik hören wollen, dieselbe hier geniessen können, ohne manches Andere, was sie weniger interessirt, in den Kauf nehmen zu müssen. Hauptsächlich aber, weil es, bei der vielfachen Benutzung unseres einzigen Orchesters, schwierig sein dürfte, diese Concerte, wenn sie später Bedürfniss werden sollten, von Neuem einzurichten. Am leichtesten wäre natürlich die Sache zu ordnen, wenn sich der Staat ins Mittel legen und, wie es in andern musikalisch bedeutenden Städten Deutschlands geschieht, für die Kunst etwas thun wollte. Es liesse sich mit verhältnissmässig wenig Kostenaufwand jedenfalls viel Gutes stiften. Ist dies jedoch nicht möglich und steigert sich der Concertbesuch im nächsten Winter nicht bedeutend, so werden wohl, so sehr es zu bedauern ist, die Symphonieconcerte aufhören müssen. Jedenfalls ist es dann besser, dass wir ein Concertinstitut besitzen, welches sich vollkommen frei bewegen und allen Anforderungen genügen kann, als zwei, welche schliesslich beide laviren und sich mühsam durch den Winter hindurchschleppen müssen. Hoffen wir jedoch das Beste.

Ein Wort in Angelegenheiten des „Allgemeinen deutschen Musikvereins".

Der »Allgemeine deutsche Musikverein« hielt seine diesjährige (4.) Versammlung in dem kleinen Dessau ab, weshalb man Berichte über Ueberfüllung der Concerte und auffallend lebendiges Treiben daselbst keineswegs als übertrieben anzunehmen braucht. Den eigentlichen Centralpunkt des Interesses scheint diesmal ein Componist gebildet zu haben, dem wir allezeit mit hoher Achtung begegnet sind, dessen Quartette, Symphonien und Clavierstücke allgemeine Beachtung verdienen: Robert Volkmann*). Umsomehr musste es uns Wunder nehmen, diesen Componisten einem Vereine beitreten zu sehen, dessen ursprüngliche künstlerische Tendenz eine ganz andere, vielfach entgegengesetzte ist. (Wir erfahren indess aus anscheinend zuverlässiger Quelle, dass Volkmann bereits wieder seinen Austritt aus dem Verein erklärt habe.) So lange der »allgemeine« deutsche Musikverein in eine Spitze ausläuft, deren Name die »neudeutsche Richtung« bedeutet, deren Programm gewisse Compositionen der neuesten Zeit nicht etwa nur als berechtigte Specialitäten, sondern als Fortschritt oder gar höchste Höhepunkte der Kunst bezeichnet, — so lange in Folge jener freiwillig angenommenen Spitze die Theilnehmer dieses Vereins den Grundsätzen der »Neudeutschen Schule« factisch ihre Gutheissung und Unterschrift verleihen, so lange müssen wir das Institut als ein kunstschädliches, zu persönlichen Zwecken bestehendes ansehen und bezeichnen, und dürfen uns mit demselben nicht näher befassen — weil nur an dem Kritik geübt werden kann, was in der Hauptsache auf demselben Boden steht, auf welchem die Grundsätze des Kritikers fussen. Ein Anderes würde es sein, wenn der »Deutsche Musikverein« dadurch ein wirklich »allgemeiner« würde, dass er allgemein gültigen Grundsätzen huldigte und durch sein Programm und seine persönlichen Spitzen es jedem deutschen Musiker von künstlerischer Gesinnung möglich machte, ihm beizutreten. Wir würden dann von diesem Vereine zwar kein grosses Heil für die Kunst erwarten — denn Genies lassen sich auf dem Wege des Vereinswesens nicht erzwingen; wir würden aber den auf seinen Versammlungen aufgeführten neuen Compositionen dieselbe Beachtung schenken, welche wir in d. Bl. allem Neuen von wirklich künstlerischer Beschaffenheit zu Theil werden lassen. Wir würden uns zwar nie zum Organ auch eines so reformirten Musikvereins hergeben, weil wir der Ueberzeugung sind, dass offene und unparteiische Kritik mit keinerlei persönlichen Interessen verträglich ist; ja wir würden von einem

*) Die aufgeführten Stücke waren: ein Phantasiestück »An die Nacht« für Altsolo und Orchester; Clavier-Variationen über ein Thema von Händel; Concertstück für Clavier und Orchester. Nur das erste scheint ein neues Werk gewesen zu sein.

Digitized by Google

»Organ« eines solchen Vereins allezeit fordern, dass es sich von der Kritik gänzlich fernhält; allein wir würden sicherlich dem vereinten Bestreben die grösste Theilnahme und Beachtung schenken, und es für ein wichtiges Rad in der Uhr des allgemeinen Musiklebens ansehen. All das ist uns leider unter den gegenwärtigen Verhältnissen versagt, — wir und alle guten Musiker, die künstlerisch denken und fühlen, dürfen nichts mit der Sache zu schaffen haben, so lange die Dinge stehen, wie sie jetzt stehen.

Es giebt sicherlich sehr verschiedenartige und doch ganz berechtigte Richtungen in der Kunst, und so wie wir in d. Bl. keinen Anstand nehmen, ebensowohl Brahms wie Fétis (siehe oben »Recensionen«) gelten zu lassen — Gegensätze, die sich in der That nahezu ausschliessen —, so verlangen wir auch von Vereinen, dass sie sich erst auf den allgemeinen Boden der Kunst stellen, bevor wir den Platz bezeichnen, den sie unserer Ueberzeugung nach innerhalb desselben einzunehmen berufen sind.

Die Redaction.

Nachrichten.

Zur Erledigung einer in dieser Zeitung am 11. Januar d. J. berührten Frage ist Folgendes mitzutheilen: Der Titel der bei Spina in Wien erschienenen »Ländler« von F. Schubert ist falsch. Es sind keine Ländler, sondern »deutsche Tänze«. Das Original-Manuscript ist von Schubert und überschrieben: »Deutsches Tempo«, d. i. im Tempo des Deutschen oder deutschen Tanzes. Der Name Ländler kann also nicht vom Componisten herrühren. Ländler und deutsche Tänze oder Deutsche, wie man sie schlechtweg nannte, sind ganz verschiedene Tänze; der deutsche Tanz ist die alte Form unseres Walzers und wurde, wie Zeitgenossen Schubert's berichten, in Vergleich zum Ländler äusserst schnell getanzt. Der Ländler gehört seinem Ursprung und seiner Heimath nach den Landgegenden des Erzherzogthums Oesterreich an und wurde mit der Zeit auch in Wien beliebt. Umgekehrt hat sich der deutsche Tanz oder Walzer in seiner damaligen Form erst von Wien aus auf die nächste Umgebung und weiter verbreitet. Abgesehen von dem verschiedenen Zeitmaass beider Tänze, erfordert der Ländler auch gewisse Eigenthümlichkeiten in seiner musikalischen Satzweise, welche dem deutschen Tanz fremd sind. Nach Allem kann der den erwähnten Stücken von Schubert beigelegte Name »Ländler« nur vom Verleger herrühren.

Aus Basel wird uns gemeldet: Nachdem am 28. Mai die hiesige Liedertafel Mendelssohn's Musik zu »Antigone«, unter Mitwirkung des Herrn Dr. Grunert aus Stuttgart als Declamator eines von ihm ausgearbeiteten verbindenden Gedichts, aufgeführt hatte, kommt durch den Gesangverein am 16. Juni unter Leitung des Hrn. Musikdirector E. Reiter Bach's Matthäus-Passion zu Gehör und zwar, wie schon 1861 die Johannes-Passion aufgeführt worden war, im Münster, unter Mitwirkung der grossen Orgel, welche wieder Herr Theodor Kirchner spielen wird. Die Partie Christi ist ebenfalls wieder in den Händen Stockhausen's, diejenige des Evangelisten hat Herr K. Schneider aus Rotterdam, früher in Wiesbaden, übernommen. Nach dem bisherigen Programm sollen 6 Arien: Sopran: »Blute nur«, Alt: die mit Violinbegleitung und die Anfangsnummer des zweiten Theils, Tenor: »Ich will bei meinem Jesu wachen«, Bass: die mit Viola da Gamba und die letzte gemacht werden.

Rich. Wagner's »Tristan und Isolde« ist am 10. Juni zum ersten Mal im Münchner Hoftheater in Gegenwart des Königs und unter Direction von Bülow's mit äusserem Erfolg gegeben worden.

Geh.-Rath Bitter's Werk über S. Bach ist bereits erschienen. Wir kommen natürlich eingehend darauf zu sprechen.

In einem Concert, das das Pariser Chor-Institut »Orpheon« veranstaltete, hatten Mendelssohn's »Wer hat dich du schöner Wald« und Weber's »Wilde Jagd« den grössten Erfolg.

Frau Schumann und Herr Joachim veranstalten in London mit bestem Erfolg »Schumann-Abende«.

In Paris erregt eine eben erschienene Flugschrift »Theresa und ihr Zeitalter« einiges Aufsehen. In Form eines lucianischen Zwiegesprächs in der Unterwelt zwischen dem Pater Lacordaire und der berüchtigten Volkssängerin Theresa werden darin die Geschmacksverirrungen und die Sittenlosigkeit der Pariser mit viel Geist und Witz gegeisselt.

ANZEIGER.

[94] **Neue Musikalien.**

Soeben erschien bei **Fr. Kistner** in Leipzig:

	Thlr. Ngr.
Bennett, W. St., Pageant Music (Festmusik) in »The May-Queen« a Pastorale for two perfermers on the Pianoforte by Aug. Horn	— 20
Franke, Herm., Op. 6. Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen.	
Nr. 1. Minnelied von Preller	— 10
- 2. Frühlingslied von F. Bodenstedt (Mirza Schaffy)	— 7½
- 3. An's Vaterland von Hoffmann v. Fallersleben	— 7½
- 4. Morgens von O. Roquette	— 10
- 5. Schön ist das Fest des Lenzes von Fr. Rückert	— 17½
- 6. Herbstlied von N. Lenau	— 15
—— Op. 7. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor (Frühling von Fr. Dannemann — Abschied — Betrogen — Liebeszeichen — von E. Geibel). Partitur und Stimmen	1 —
Graben-Hoffmann, Op. 75. Vier Trinklieder für eine Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder für eine Bass-Solostimme in Verbindung mit vierstimmigem Männerchor und Begleitung des Pianoforte ad libit.	
Nr. 1. Mein' Kehl' ist wie der Ocean von W. Dunker	— 10
- 2. Zechgründe nach Mirza Schaffy von Graben-Hoffmann	— 10
- 3. Resignation von E. Geibel	— 12½
- 4. Der Cölnische Zecher von C. O. Sternau	— 10
Hering, Carl, Op. 97. Melodieen aus Oper und Volkslied etc. instructiv bearbeitet für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. 20 Ngr. Heft II. 17½ Ngr. Heft III. 17½ Ngr. Heft IV. 20 Ngr.	
Köhler, Ls., Op. 136. Sonate (C dur) für den Clavierunterricht auf höherer Bildungsstufe. Für Pianoforte	— 25
—— Op. 137. Salonstücke für Pfte. über beliebte Melodien.	
Nr. 1. Schottische Lieder	— 15
- 2. Rigoletto	— 15
Köhler, Ls., Op. 138. Morgenlandschaft. Tableau-Etude für Pianoforte (zum Concertvortrag)	— 20
Mayseder, Jos., Op. 66. Quartett Nr. 8 für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Aug. Horn	1 25
Rosenhain, J., Op. 54. A la Campagne. Deux Idylles pour Piano. Nr. 1. Le Calme	— 10
- 2. Danse Rustique	— 15
—— Op. 68. Charakterstücke (Barcarole — Wanderlied — Courante — Abendglocken) für das Pianoforte	— 20
Schell, Goswin, Op. 1. Drei Lieder (Kahnfahrt von Jul. Schanz — Blauer Himmel, blaue Augen von Alb. Traeger — Am Meeresstrand von A.... N....) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 12½
Siebmann, Fr., Op. 49. Fünf Stücke für Pianoforte	— 20
Streit, Eduard, Op. 34. Deux Pièces de fantaisie (Nr. 1. Sur la Mer — Nr. 2. Pensées sentimentales) pour Piano	— 20
Voss, Chs., Op. 287. Nr. 2. Cavatine de »Gilda« de l'Opéra: Rigoletto de G. Verdi pour Piano seul (Transcriptions italiennes Nr. 2)	— 15
—— Op. 287. Nr. 3. Duo de Azucena e Manrico de l'Opéra: Il Trovatore de G. Verdi pour Piano seul (Transcriptions italiennes Nr. 3)	— 20

[92] Im Verlage von **Gustav Mayer** in **Pforzheim** ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Ständchen. Gedicht von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Ludwig Albrecht Schmitz.** Preis 27 kr.

Der Name **L. A. Schmitz** erfreut sich in der musikalischen Welt eines so guten Klanges, dass eine besondere Empfehlung dieser neuen ebenfalls sehr wohlgelungenen Composition nicht erforderlich sein dürfte.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. Juni 1865. **Nr. 25.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Das 42. Niederrheinische Musikfest (Schluss). — Recensionen (Musikalische Biographien [C. M. v. Weber. Ein Lebensbild von M. M. v. Weber]). (Kammer- und Orchestermusik [Schluss]). — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Das 42. Niederrheinische Musikfest
gefeiert in Cöln am 4., 5. und 6. Juni 1865.

(Schluss.)

Wenn wir die Leistungen der Solisten*) in Betracht zu ziehen uns vornehmen und dabei natürlich die Sänger in erste Linie stellen, so müssen wir die Palme des Festes Herrn Julius Stockhausen reichen. Unbeeinträchtigt durch stimmliche Indisposition, mit den vorgeführten Werken innigst vertraut, konnte er sein schönes Material, seine tiefe, ächt künstlerische Auffassung zu allgemein begeisternder Entfaltung gelangen lassen und übte sichtlich auch auf seine Umgebung einen stillen, aber vortheilhaften Einfluss aus. So besonders im »Israel«, wo das Bass-Duett »Der Herr ist der starke Held« von ihm und dem noch sehr jungen, aber zu bedeutenden Hoffnungen berechtigenden Hannöverschen Hofopernsänger, Herrn Max Stägemann, in so vollendeter Weise vorgetragen wurde, wie wir es bis dahin noch nie gehört hatten. Wir fanden es natürlich, dass das Publicum sich zum Verlangen der Wiederholung fortreissen liess. Das war doch endlich gesungen, nicht wie es bei den meisten Aufführungen geschieht, gebrüllt. Schade, dass die übrigen Solopartien im »Israel« diesem Sänger wenig andere dankbare und bedeutende Aufgaben stellten; das Werk ist nun einmal vorzugsweise ein Chor-Werk — eingeschobene Arien und Recitative werden immer gegen die ursprüngliche Intention des Werks abstechen und abfallen. Am zweiten Tag dagegen hatte Herr Stockhausen in Haydn's »Jahreszeiten« (Sommer und Herbst) und in Schumann's »Faust« (dritter Theil) vielfache Gelegenheit, die erstaunliche Durchbildung seines künstlerischen Vortrags zu zeigen. Sein »Simon«, obwohl eine seiner Natur wenig conforme Figur, war eine musterhafte Gesangsleistung, während die Partien des Faust, namentlich die des Dr. Marianus, Seiten der Darstellung in Anspruch nahmen und in höchster Durchgeistigung zum Ausdruck brachten, die nicht vielen Sängern von vornherein gegeben sind. Adel, Wärme, höchste musikalische Correctheit, Abwesenheit von Manieren, — alle diese positiven und negativen Vorzüge kamen bei den obigen Partien, namentlich in »Höchste Herrscherin der Welt« in hinreissender Weise zum Ausdruck, und wenn man nicht etwa im Hintergrunde des Saales seinen Sitz hatte, wo die Solostimmen gegen den Chor allzusehr an materieller Fülle abfielen, so musste man Eindrücke gewinnen, die nicht so schnell wieder verfliegen, die vielmehr nur den Wunsch rege machten, das wunderbare Werk bald wieder mit demselben Sänger für dieselbe Partie, aber in einem weniger grossen Raume zu hören. Im dritten Concert endlich glänzte unser Sänger, ausser in dem nochmals wiederholten Duett aus »Israel«, besonders durch den innigen, poetisch warmen Vortrag der Brahms'schen Lieder, deren Stil sich einigermaassen an den Beethoven'schen in dem »Liederkreis an die ferne Geliebte« anschliesst, und einem musikalischen Sänger Gelegenheit bietet, sowohl Stimme wie begeisterten Vortrag zu entwickeln. In Summa: Herr Stockhausen hat sich bei dem Cölner Musikfest wieder neue Lorbeeren und einen festen Platz in den Herzen der Musikfreunde errungen, wie dies denn auch vom Publicum durch unendlichen Applaus bethätigt wurde.

Ferner nennen wir Frau Lemmens Sherrington, die Hauptvertreterin der Sopranpartien, welche namentlich im »Israel« und in den »Jahreszeiten« beschäftigt war. Diese Dame, eine Engländerin, und Gattin eines in Belgien sehr berühmten Organisten, hat jedenfalls als Virtuosin viele lobenswerthe Eigenschaften: neben einer angenehmen, weittragenden und überall leicht ansprechenden Stimme, namentlich auch gewandte Coloratur und vollkommene Reinheit der Intonation in den schwierigsten Passagen — mit Ausnahme des Trillers.*) Dagegen hat die Sängerin die Unart fast aller Ausländerinnen, dass sie die Tempi übertreibt, um mehr Effect mit den Passagen zu machen, und dass sie den Concert-Gesang mit einem auffallenden herausfordernden Mienenspiel begleitet. Aus diesen und andern Gründen konnte uns ihre Leistung im Israel und besonders die eingelegte Halleluja-Arie nicht ganz befriedigen, noch weniger aber die an sich werthlose und auf Spielerei abgesehene Arie aus *L'Allegro*, wo selbst das Publicum mit richtigem Takte den Beifall merklich zurückhielt. Besser gelangen die Variationen von Rode, die als

*) Zu unserem vorigen Artikel über das Programm bringen wir hier noch die nachträgliche Frage, warum denn S. Bach diesmal gänzlich unberücksichtigt blieb. In Anbetracht, dass zu den Niederrheinischen Musikfesten viele Fremde, namentlich auch Franzosen, kommen, scheint es uns sehr wichtig, dass man immer wieder diesen Meister vorführe.

*) Es schien, dass die Sängerin sich ziemlich viel gerade auf ihren Triller einbilde; er ist aber dennoch die schwächste Seite ihrer Virtuosität, insofern die beiden Töne wohl sehr rasch mit einander wechseln, aber häufig vollkommen falsch sind; ein Triller *c—d* klingt z. B. bald *c—des*, bald *cis—d*, bald *h—cis*.

Digitized by Google

ein reines Paradestück auf weniger Empfindlichkeit des Hörers stossen. Auch die Leistung in den Jahreszeiten würde eher genügt haben, hätte nicht die fehlerhafte deutsche Aussprache (namentlich der *e*) öfters gestört. Dass Frau Lemmens Sherrington nach alledem keine deutsche Sängerin, somit keine passende Vertreterin für Figuren des »Faust« ist, hätte die Direction des Festes bei Zeiten einsehen müssen, wie denn überhaupt in diesem letzteren Werke ausser Herrn Stockhausen mehrere Solisten nicht am rechten Platze waren: der *pater profundus* z. B. ist doch schon seinem Namen nach als tiefer Bass zu denken, und Herr Stägemann ist Baryton! Fräul. Wiesemann aus Cöln konnte in den Sopransolos weder den allgemein musikalischen, noch den besonderen Anforderungen des betreffenden Werks ganz genügen; die übrigen Sänger, namentlich Fräul. Schreck aus Bonn (Alt), obwohl ausreichend tüchtig, vermochten doch die Mängel der Besetzung in den Hauptpartien nicht gut zu machen. Da wir einmal Fräul. Schreck erwähnt haben, so wollen wir hier sogleich anknüpfen, dass die Leistungen dieser Dame im »Israel« äusserst verdienstlich genannt werden müssen, was auch von dem Publicum, das dieser Dame schon so oft dankbar zu sein in der Lage war, auf das wärmste anerkannt wurde. Noch haben wir des Tenoristen Herrn G. Walter aus Wien zu gedenken, der im Israel, in den Jahreszeiten und im Faust, dann durch Liedervorträge sich vielfach die Gunst des Publicums zu erringen wusste. Uns schon von Wien aus als ein strebsamer und beliebter Opernsänger bekannt, überzeugte er uns diesmal aufs Neue von seinen vielfach trefflichen Qualitäten und liess nur zu wünschen übrig, dass er sich vom Gaumenton vollkommener befreie, seine Aussprache reinige, namentlich das häufige *a* statt *e* vermeide und sich im Vortrag etwas Männlicheres aneigne.

Wir gedenken nun noch der Instrumentalisten. Das Clavierconcert in G von Beethoven wurde von Frau Szarvady-Clauss aus Paris in sehr reizender Weise gespielt, und wir müssen sagen, dass sie unter allen Pianisten, von welchen wir dieses Werk spielen gehört haben, nach Frau Schumann uns am besten gefallen hat. Was Leichtigkeit, Grazie, Anschlag, Fertigkeit u. s. w. belangt, schien sie der letzteren allverehrten Künstlerin ganz gleich zu stehen und blieb nur ein wenig an Wärme hinter ihr zurück. Der erste Satz wurde in einem ausgezeichneten Tempo gespielt, und wir fanden abermals die alte Erfahrung bestätigt, dass er, wenn das Tempo richtig — nämlich nicht zu langsam — genommen wird, ungemein frisch wirkt und niemals »zopfig« wird. Die Leistung der Frau Szarvady und des begleitenden Orchesters war um so höher anzuschlagen, als die Aufgabe, im Gürzenich Clavier zu spielen, wirklich eine ziemlich peinliche sein mag. Die noch ferner vorgetragenen Bluetten von Chopin, Heller und Mendelssohn hätten unseres Erachtens für ein Musikfest und diesen Saal passender durch ein grösseres Stück ersetzt werden können, wurden aber fein und ausdrucksvoll wiedergegeben. — Da das Programm noch Herrn Franz Weber, Dom-Organisten und königl. Musikdirector in Cöln, als Vertreter der Orgelpartie nannte, so wollen wir in Kürze diesem sehr tüchtigen Herrn das hoffentlich schmeichelhafte Compliment machen, dass er es verstand, zum Ganzen wesentlich beizutragen, ohne sich irgend wichtig zu machen. Seine Leistung im »Israel«, wo er fast beständig beschäftigt war, muss eine vortreffliche genannt werden, sowohl nach Seite der Registrirung, wie der Präcision des Eingreifens, welches letztere durch die Lage der Orgelbank (über dem Orchester) nicht gerade erleichtert schien.

Dass uns die vielgerühmten rheinischen Chöre durch ihren frischen Klang und ihre Energie des Einsetzens nicht wenig erquickten, brauchen wir kaum zu erwähnen. Einzelne fanden zwar auch im letzteren Punkte sich noch nicht ganz befriedigt, allein von eigentlicher Unsicherheit haben wir nichts bemerkt, und es kann jene Ausstellung sich nur auf die Männerstimmen bezogen haben.*) Dagegen erschien uns in der Auffassung nicht Alles vollkommen gereift. Sowohl im »Israel« wie im »Faust« konnte, wir wollen es nicht verschweigen, Manches noch charakteristischer gegeben werden, z. B. der Chor »Er sandte dicke Finsterniss« dunkler, dumpfer im Klang, »Ich will singen meinem Gott« lebendiger, feuriger, der erste Chor im »Faust« »Waldung, sie schwankt heran« und besonders die Worte »Löwen, sie schleichen stumm« heimlicher, stiller, mit mehr zurückgehaltenen *Crescendos*, der Chor »Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt« (B-dur) würdiger, ernster, auch in mässigerem Tempo, wie es der Componist vorschreibt (»die Viertel wie vorher«). Von diesen Einzelheiten abgesehen war man aber allgemein entzückt und erbaut über die Leistung des Chors und auch des Orchesters, welches seine besondern Glanzpunkte in den beiden Symphonien von Beethoven und Hiller, und in den Ouvertüren des Ersteren, dann Mozart's und Weber's fand. Die A dur-Symphonie wurde in der That ganz vortrefflich ausgeführt, ja, wenn wir das zu langsam genommene Trio des Scherzo ausnehmen, musterhaft, schwungvoll und unter Hiller's sicherer Leitung äusserst präcis.

In dem Berichte über ein »Fest« muss man auch des theilnehmenden Publicums gedenken. Es war uns in dieser Beziehung eine Freude zu sehen, wie die von nah und fern hergeströmten Musikfreunde sich für die gebotenen Genüsse dankbar erwiesen.**) Vergleichen wir freilich die Wirkung des »Israel« im Münchner Glaspalast und im Cölner Gürzenich mit der desselben Werks im Wiener Hofoperntheater und in der Leipziger Thomaskirche, so müssen wir zu dem Schlusse gelangen, dass Händel's Oratorien nur in einem grossen Concertsaal am rechten Platze sind.***) — Der »Faust« wurde von dem Publicum, wie uns schien, sehr gerecht beurtheilt, man sprach den erhaltenen Eindruck durch lebhaften Beifall nach den schönsten Partien ebenso rückhaltslos aus, wie man am Schluss über das Ganze sich warm aber mässig äusserte, wobei wir freilich nicht in Abrede stellen wollen, dass eine noch vollkommenere Ausführung und eine hierfür günstigere Localität nicht ein noch weit günstigeres Resultat hätten erzielen mögen. — Zu weit ging uns der Enthusiasmus mehreremale bei den Solostücken. Ganz unpassend erscheint es besonders, mitten im Oratorium den Solosängern unabsehbare Ovationen zu bereiten; dieselben gar durch Tusch von Trompeten und Pauken zu erhöhen, würden wir als Dirigent uns höch-

---

*) Die Männergesang-Vereine scheinen auch am Rhein ihre zerstörende Kraft zu üben!

**) Unter den am Feste anwesenden Fremden befanden sich viele der ausgezeichnetsten deutschen Musiker, Componisten, Capellmeister, Musikdirectoren, Organisten etc. Wir sahen daselbst Dietrich aus Oldenburg, Scholz und Fischer aus Hannover, Mangold aus Darmstadt, Reinthaler aus Bremen, Gernsheim aus Saarbrücken, Volkmann aus Pest, Herbeck aus Wien, Breunung aus Aachen, Grimm aus Münster, Deppe aus Hamburg und viele Andere. Der persönliche Verkehr gestaltete sich somit sehr lebhaft und interessant.

***) Man ist ungeschickt genug gewesen, den Werth und die Wirkung einer Bach'schen Passionsmusik gegenüber einem Händel'schen Oratorium am Beifall des Publicums abzuschätzen. Man beweist aber dadurch nur, dass man zwischen der Aufgabe und dem Wesen einer Kirchenmusik und eines Oratoriums keinen Unterschied zu machen versteht.

Digitized by Google

lich verbitten. Wie Hiller in seiner Nachsicht gegen solchen Unfug hier zu weit ging, so hätten wir ihn etwas billiger gegen das Publicum gewünscht, wenn ein kleiner Theil desselben nach vollendeten Musikstücken, und nach mehr als bereits dreistündiger Dauer des Concerts, den Saal verliess. So streng die Unsitte zu bekämpfen ist, während eines Stückes aus dem Saale zu laufen, so darf man andererseits dem Publicum nicht verbieten wollen, von den gebotenen Stücken so viele zu hören, als seine Kräfte ertragen können.

Schliessen wir unsern Bericht jedoch mit einem herzlichen Worte der Anerkennung und des Dankes für den Leiter des Festes, der die grossen Anstrengungen dieser Tage ertrug, ohne auch nur einen Augenblick zu ermüden, und allen Hörern unvergessliche Genüsse bereitete.

S. Bagge.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

Karl Maria von Weber. Ein Lebensbild von M. M. v. Weber. Zweiter Band. Leipzig 1864, E. Keil.

A. S. Der erste Band schloss mit der Berufung Weber's nach Dresden. Seine dortige Wirksamkeit und die Schilderung seiner Schicksale bis zu dem 1826 erfolgten frühen Tode bilden den Inhalt des zweiten Bandes.

Nur neun Jahre sind es, deren Schilderung vor uns liegt, aber sie waren inhaltvoll für Weber und für die Entwicklung der deutschen Oper. Mit Recht ist dieser Abschnitt »Meister- und Dulderjahre« überschrieben worden. Denn so gewiss sie den Höhepunkt von Weber's künstlerischer Thätigkeit bilden, so sicher haben sie ihm auch Schweres und Peinliches gebracht, mehr als kaum einem andern auf gleicher Höhe stehenden Künstler.

Dass unsere zahlreichen kleinen Höfe und Residenzen auf die Pflege und Hebung der Kunst, insbesondere der Musik einen günstigen Einfluss ausgeübt haben, ist eine Behauptung, der man häufig in culturhistorischen und kunstwissenschaftlichen Schriften begegnet. Wir wollen es hier nicht untersuchen, ob man diesen Einfluss nicht zuweilen etwas überschätzt hat, allein das darf bestimmt behauptet werden, dass Weber leider durchaus die entgegengesetzte Erfahrung gemacht hat. Engherzigkeit und Beschränktheit, kleinlicher Hochmuth und Unverstand einerseits, erbärmlichste Liebedienerei verbunden mit der charakterlosesten Aengstlichkeit andererseits waren die Mächte, welche dem grossen Künstler in seiner Behandlung vom Hofe, von Vorgesetzten und von Collegen entgegentraten. Und leider war er eine zu feine und empfindliche, zuweilen auch allzuschüchterne Natur, als dass er nicht das Unwürdige dieser Begegnisse jeden Tag mit gleicher Lebhaftigkeit hätte empfinden müssen. Es ist wahrhaft rührend zu lesen, wie er sich durch nichts abschrecken lässt, wie er alle seine Kräfte aufbietet, jede Gelegenheit ergreift, um die Gunst des Königs und des Ministers Einsiedel zu erringen. Jeder solche Versuch endet mit einer schnöden Zurückweisung, da es leider das Vorrecht der ungewöhnlich bedeutenden wie unbedeutenden Charaktere ist, unversöhnlich zu sein. Man könnte versucht sein, der übergrossen Gutmüthigkeit Weber's einen Theil der Schuld beizumessen und ihm darob zu grollen, dass er es nicht vermochte, diese unwürdige Behandlung gebührend zurückzuweisen. Aber wenn man bedenkt, dass seine Gesundheit bereits wankend war und sich erschreckend schnell verschlimmerte, und dass er für die Existenz einer geliebten Familie zu sorgen hatte, endlich, dass ihm sein Dresdner Wirkungskreis trotz alledem bald theuer geworden war, so wird man ihn gern entschuldigen. Dagegen ist es aus der Seele der Leser gesprochen, wenn der Biograph seiner vollberechtigten Entrüstung über Weber's Gegner mehrfach lebhaften Ausdruck verleiht, und neben der hochsinnigen Freundschaft, mit der Weimar's Karl August und sein Hof den Genius und sich selbst zu ehren verstand, spielen jene Blätter aus der Geschichte Friedrich August's des Gerechten eine nicht eben glänzende Rolle. Gerne würde man sich von diesen unerquicklichen Persönlichkeiten abwenden und sie einer verdienten Vergessenheit überlassen, wären sie nicht von nachhaltiger Einwirkung auf Weber's künstlerische Entwicklung geworden. Durch Charakteranlage und Erziehung war er empfänglich für Beifall, Lob, Ruhm und Zustimmung, empfindlich gegen Tadel und Opposition, selbst wenn sie sich innerhalb bescheidener Grenzen hielt. Er fühlte sich daher immer mehr auf das grosse Publicum hingewiesen, je beharrlicher die hohen »Pächter seiner Talente« ihm auch die mässigste Anerkennung seiner Leistungen versagten. In Folge davon entwickelte sich in ihm ein feiner Instinct für die Bedürfnisse und Neigungen des Publicums, welcher auf die Gestaltung und Richtung seines Talents sehr bedeutend einwirkte. Er ist es, der ihn zum populärsten Operncomponisten Deutschlands gemacht hat, von dem es aber auch gelten muss, was man behauptet hat, »dass in der, wenn auch unbewussten Speculation auf das Empfängnissvermögen der Menge, von Weber schon der erste Schritt zum Verfall der dramatischen Musik gethan worden sei«.*)

Es ist nur eine Folge jener besonderen Stellung Weber's zum Publicum, wenn er die von früher Jugendzeit her begonnene literarische Thätigkeit auch in Dresden fortsetzt. So wenig nun auch diese seine kritischen Aufsätze Anspruch auf bleibenden Werth machen,**) so gewähren sie doch manchen tieferen Einblick in seine Anschauungen und zugleich in das Wesen des damaligen Publicums, dessen Eigenthümlichkeiten gerade bei einer Würdigung Weber's eingehend berücksichtigt werden müssen. In der letzten Zeit entsagte Weber der schriftstellerischen Wirksamkeit, gewiss von der richtigen Erkenntniss geleitet, dass er in anderer Weise und auf einem anderen Boden zu wirken berufen war.

Die erste Zeit in Dresden verging mit dem Kennenlernen des Terrains, dem Studium der herrschenden Verhältnisse und mit nothwendigen neuen Einrichtungen in Bühne, Orchester und Personal. Aber bereits am Anfang des Jahres 1817 hatte die Arbeit am Freischütz begonnen, mit dem er bis in den Frühling 1820 beschäftigt war. Das Werk reifte langsam, oft aufgehalten durch Zwischenfälle, einzelne kleine Reisen (wie die Hochzeitreise Ende 1817), durch mehrere Gelegenheits- und Kirchencompositionen, unter denen wir nur der Jubelouvertüre erwähnen wollen, und vor Allem durch die grossen Ansprüche, welche seine Aemter an Weber's Zeit und Kraft machten. Unmittelbar an den Freischütz schloss sich die Musik zu Preciosa, welche in unglaublich kurzer Frist vollendet wurde und in mehr als einer Beziehung als ein reizendes Nachspiel zum Freischütz angesehen werden kann. Das Jahr 1821 brachte die Aufführungen der beiden Musikwerke in Berlin, wobei Weber zugegen war und als gefeierter geliebter populärer Meister die schönsten Stunden seines Lebens verlebte. In der That hat keine seiner Opern sich eines so augenblick-

*) A. Reissmann, Allgem. Geschichte der Musik. III. S. 303.

**) Wir sehen deshalb mit Spannung dem angekündigten dritten, Webers gesammelte Schriften enthaltenden Bande entgegen.

Digitized by Google

lichen und nachhaltigen Erfolges zu erfreuen gehabt, wie der Freischütz. Ende desselben Jahres begann er mit der Composition der Euryanthe, welche für Wien bestellt war. Es ist charakteristisch für diese Oper, dass Weber es für nöthig hielt, nach Wien zu reisen, um sich mit den dortigen Musikzuständen vertraut zu machen, bevor er an die Composition ging. Von November 1821 bis März 1822 blieb er in Wien und während des Sommeraufenthalts im Dörfchen Hosterwitz reifte das Werk. Aber erst im September 1823 konnte er mit der ziemlich vollendeten Oper nach Wien reisen, und nach manchen Schwierigkeiten und vielfachen Aenderungen und Einschaltungen wurde sie im October aufgeführt, mit einem Erfolge, der, wenn man die Thatsachen genau erwägt, dem des Freischütz keineswegs an die Seite gestellt werden kann. Auch Weber scheint dies empfunden zu haben, und eine Folge dieses Eindrucks und der durch die anstrengendste Arbeit verschlimmerten Kränklichkeit war eine vierzehnmonatliche Pause in allem musikalischen Produciren. Hieran reiht sich Oberon, der, Anfang 1825 begonnen, im folgenden Jahre soweit vollendet war, dass Weber im Februar seine Reise nach London antreten konnte. Bereits am 12. April wurde Oberon aufgeführt, der todtkranke Meister mit Ruhm und Beifall überschüttet. Sein heisser Wunsch, in der Heimath zu sterben, erfüllte sich nicht. Da er contractlich zur Direction mehrerer Concerte verpflichtet war, so verlängerte sich sein Aufenthalt in London und am 5. Juni ereilte ihn der Tod im fremden Lande.

Das Hauptinteresse des musikalischen Publicums wird sich bei diesem Bande ohne Zweifel der Entstehungsgeschichte der drei grossen Weber'schen Opern zuwenden und man wird mit Vergnügen anerkennen, dass der Biograph mit unermüdlichem Fleisse zusammengetragen hat, was für diese Punkte von irgend einer Wichtigkeit sein konnte. Freischütz und Preciosa stellen sich von vorn herein als wesentlich von den beiden anderen Opern, besonders von Euryanthe, verschieden dar. Während bei den beiden ersteren die Schöpfungskraft in schöner Gleichmässigkeit in einem ununterbrochenen, immer gleich mächtigen und ergiebigen Flusse begriffen erscheint, ist dies bei Euryanthe und Oberon wesentlich anders. Gleich Anfangs bot der Text der Euryanthe, weit entfernt von der mährchenartigen Naivetät und Natürlichkeit des Freischütz, unsägliche Schwierigkeiten, und es ist bekannt, dass er trotz neunmaliger Umarbeitung noch an den fühlbarsten Mängeln leidet. Weber hatte sich durch die Fülle lyrisch-musikalischer Motive im Euryanthenstoffe und durch sein anmuthiges Colorit angezogen gefühlt. Erst während der Composition empfand er, dass derselbe Stoff so undramatisch und für das musikalische Drama so ungeeignet war, dass der Componist Gefahr lief, statt scharf ausgeprägter Gestalten nur musikalische Schatten und statt bestimmter dramatischer Situationen nur einzelne nebelhafte und locker verknüpfte Bilder auf der Bühne zu sehen. Indem wir bezüglich der Lösung dieser Schwierigkeiten und der ganzen musikalischen Haltung der Oper auf die treffende Charakterisirung Webers in diesen Blättern (1864 Nr. 32 S. 539 ff.) verweisen, fügen wir nur noch in Betreff des Oberon hinzu, dass er einen deutlichen Beweis gegen manche Behauptungen über Weber's Operntheorie giebt. Wohl mag der etwas zweifelhafte Erfolg der Euryanthe in Wien dazu beigetragen haben, Weber von der eingeschlagenen Bahn abzulenken, sicher aber war es vorzugsweise ein Resultat innerer Arbeit (vgl. den Brief an den Breslauer academischen Musikverein S. 585), wenn Weber beim Oberon sich wieder der früheren Form seiner Oper zuwendete, und gewiss war von nicht geringem Einfluss bei dieser Sinneswandelung die Einsicht, dass »das vereinigte Zusammenwirken aller Schwesterkünste«, jenes in neuerer Zeit von so verschiedenen Seiten aufgenommene Dogma, in seiner Verwirklichung durch die realen Verhältnisse der Bühne wesentlich gehindert wird. Nicht minder wirksam mag der Umstand gewesen sein, dass bei Oberon die Vorbedingungen fehlten, welche die Arbeit an Euryanthe so wesentlich erschwerten: das unausgesprochene, aber darum nicht minder lebhafte Bedürfniss, dem unerhörten Erfolge des Freischütz gleichzukommen, wenn möglich ihn zu überbieten, die ausgesprochene Absicht, reformatorisch gegen die italienische Musik zu wirken, und eine gewisse kleine Neigung zum Theoretisiren, die sich gerade in jener Zeit in Weber merklich äussert.

Das Alles war geschwunden, als er an den Oberon ging. Wenn man nun auch gern zugestehen wird, dass diese letzte Oper die vorhergehenden beiden nicht völlig erreicht und wenn man hier die leider zu jener Zeit schon sehr geschwächte Lebens- und Geisteskraft Weber's berücksichtigen muss, so sprechen doch andererseits nicht wenige in der Biographie mitgetheilte Aeusserungen des Meisters ausdrücklich dafür, dass sich jene Wandlung in ihm mit vollem Bewusstsein vollzog, und, worauf Alles ankommt, dass er die Euryanthe selbst als eine mehr singuläre Erscheinung (rein dramatischen Versuch nennt er sie selbst) in seiner dramatischen Thätigkeit ansah.

Indem wir uns ein näheres Eingehen auf diese wichtigen Punkte für die Zukunft vorbehalten, haben wir uns hier mit den spärlichsten Andeutungen begnügen müssen. Sie wollen nichts, als auf die Wichtigkeit der vorliegenden Publication hinweisen, der wir gerade für die Weber'sche Oper eine Fülle von überraschenden Aufschlüssen und werthvollem Material verdanken. Dass dasselbe nicht noch ausgiebiger verwerthet ist, dass man namentlich eine tiefer eingreifende Behandlung gerade der ganzen Opernfrage nach der historischen und ästhetischen Seite vermissen muss, ist zu bedauern. Dagegen gereicht es uns zur aufrichtigen Freude, dass dieser zweite Band im Allgemeinen einen wesentlich günstigeren Eindruck hinterlässt, als der erste, wobei noch hervorgehoben werden muss, dass allerdings Weber's Persönlichkeit von seiner Dresdner Anstellung an eine ebenso überraschend schnelle als nachhaltige und wohlthuende Läuterung erfährt. Und es gereicht dem Biographen wie seinem Helden zur Ehre, dass Niemand diesen Abschnitt seines Werkes ohne den bestimmten Eindruck aus der Hand legen wird, dass er zur eignen Stärkung und Erhebung die arbeitsvolle und schwere Lebenszeit nicht nur eines grossen Musikers, sondern auch eines edlen und tüchtigen Mannes an sich hat vorübergehen sehen.

Kammer- und Orchester-Musik.

(Schluss.)

3) Louis Lee, Op. 10. Clavier-Trio. Hamburg, Schuberth. Partitur und Stimmen 3½ Thlr.

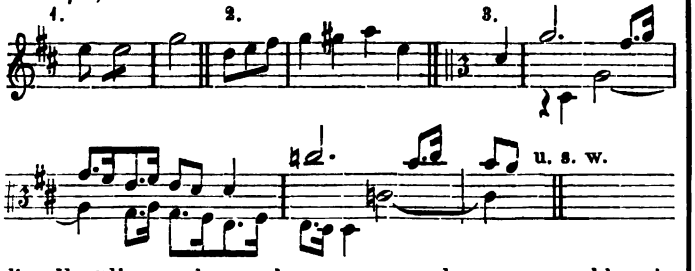
4) Niels W. Gade, Op. 45. Symphonie Nr. 7, F-dur. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur 6 Thlr.

Louis Lee zeigt viele Gebrechen der Zeit: suchende Unruhe, viel Lärmen um nichts, Effecte ohne Inhalt und anderes Aergerliche, was den Hörer ungünstig stimmen muss. Günstige Hoffnung lässt sich jedoch an den zweiten, den Adagio-Liedsatz, knüpfen, weil eben hier die meisten

Digitized by Google

Jüngeren sonderlich schwach sind, und weil er positiven Inhalt bietet.

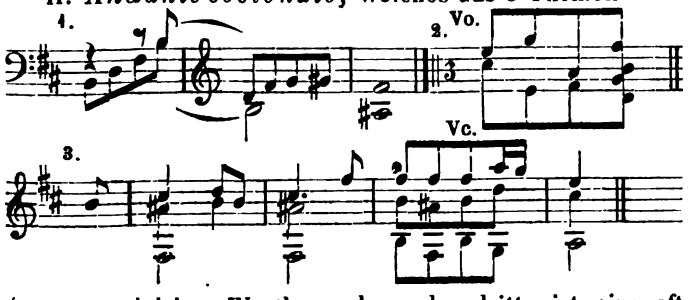
I. Der Hauptsatz ist nicht eben schlecht, aber zerfahren: seine Themen sind werdende, nicht seiende. Harmonische Abenteuer, Octavengeprassel u. dgl. erscheinen zuweilen haarsträubend, dann wieder langweilig: bei alledem ists eine unschädliche Raserei, da nichts aufgebaut und nichts zerstört wird. Ist es wahr, dass das Kunstwerk vor allen anderen Menschenwerken die Eigenschaft hat, den Beschauer in dieselbe Stimmung zu setzen, die den Schöpfer bewegt: so ists hier die Heimathlosigkeit, die Einen befängt bei den schillernden Lichtern, die bei manchen fast virtuosen Ansprüchen — namentlich der armen Geiger (die man jetzt lieber »Streicher« benennt) — doch nirgend fröhliches Verweilen der Seele gestatten. Vielleicht aus Furcht vor monumentaler Musik? Nein; der Autor ist noch nicht ganz Zukunfts-Musiker. Trotz der gleich anfangs klaffenden Wunde (die seit Laurencin's Harmonik auf dem Throne sitzen — soll!), dem ganz unnütz herein polternden schreienden Miss-Dreiklang *a cis' f'*; trotz der drei unbedeutenden Themen:



die allmälig streben geboren zu werden, um nachher in Figurengetümmel zu ersterben — es schwimmt und rauscht allerlei Mendelssohn'sches, Beethoven'sches und Marx'sches hindurch, doch ohne irgendwo anzuhalten, dass man anbeissen kann zum süssen Kern —; trotz alledem geben wir die Hoffnung nicht auf und versöhnen uns schon einigermaassen im Anblick des rhythmisch gesunden Schlusses, der zwar dem aufmerksamen Hörer zu spät erscheint (denn die Partitur dieses ersten Satzes enthält 90, die Geigenstimmen je 50 Notenzeilen, was selbst Beethoven's grosse Rhythmik selten zulässt), aber in sich gesättigt ausläuft, indem die letzten 20 Takte ein wohl vorbereitetes und erwartetes Ende bringen.

Aber die thematischen Motive thun's nicht allein, um einem Dinge Kraft und Salz zu geben, wie wir aus Beethoven und Bach wissen: die können körperlich kurz oder lang sein, ihre geistige Bewegung macht das Kunstwerk; dies gewahren wir auch in Lee's

II. *Andante sostenuto*, welches aus 3 Themen



(zwar ungleichen Werthes, denn das dritte ist eine oft gehörte sentimentale Phrase) allerdings ein lebendiges Ganzes zusammenwebt, das zwar auch ziemlich lang ist, aber nicht ermüdet, weil es bei sich bleibt, so sehr dass man es abgesondert hören möchte, wenn nicht der Schluss unaufgelöst verhallend zum Folgenden drängte. Dieses

III. *Scherzo* ist recht frisch vergnügt, nicht humoristisch tiefsinnig, aber wohlklingend. Beide Mittelsätze zusammen sind so erfreulich, dass wir sie zusammen selbständig hören möchten, und I und IV *ad patres* schicken. — Der Trio-Satz dieses Scherzo (S. 32) ist lieblich singend mit schönem Geigenthema, dem die Octavenrasseleien des Claviers, bescheiden ausgeführt, diesmal nicht so schädlich sind, wie die andern Virtuosen-Octaven desselben Autors.

IV. Das *Finale* ist noch inhaltsleerer als der Hauptsatz (I) und wirkt unerträglich ermüdend durch die zwei rhythmischen Figuren:

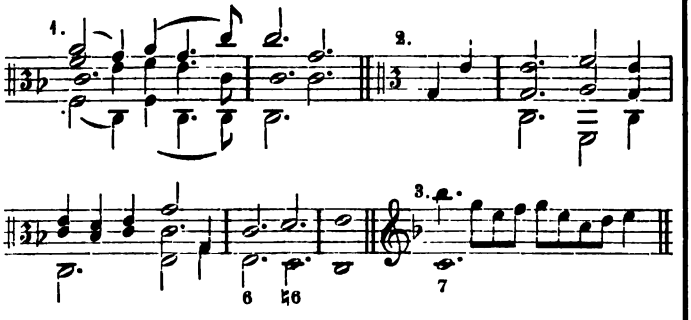
die bald thematisch, bald begleitend das ganze Stück hindurch uns verfolgen, hier mit Octavensprüngen, dort mit unbedeutenden Melismen, die Melodie werden möchten, durchwirkt. Die unruhige Modulation, wo vornämlich Minderseptimen und Mendelssohn'sche Quintsexten einen unabsehlichen Mummenschanz aufführen, ist nicht geeignet dem Gemüthe irgendwo Anhalt zu geben, dass es heimisch werde mit dem Autor. — Einzelnes Widerwärtig-Excentrische geben wir dem Autor zu bedenken, ob es ernst gemeint und wohlerwogen oder nur aus Verlegenheit verkehrt gerathen ist: S. 14, 2, 3 die gequälte Modulation, die sich selbst in den Schwanz beisst; S. 16, 3, 4 den haarsträubenden Tritonussprung *A—Es* zu harmonischem Fortgange missbraucht; die mehrmalige Succession *g gis fis* S. 20, 5, 7 = 19, 1, 2 u. s. w.; (S. 20, 5, 4 ist der Oberton des Claviers $a^{\natural}$ statt *ais* zu lesen); den langweiligen Gang S. 37, 4 — 38, 2, wo 19 Takte durch auf B-moll nebst Dominante geritten wird, um . . . von *D* nach *A* zu reisen! S. 47, 2, 1 die peinigende Anwendung des »Accordes« *f** $5^{\flat}$ 7 (*f a cis' es'*) in erster Umkehrung (*a cis' es' f'*); S. 49, 2, 2=12, 3, 1 *G* und *gis'''*, *F* und *fis'''* zusammenklingend, was als Durchgang auf orgelpunktischer Grundlage allerdings erträglich und vernünftig, so bolzig hinein geschossen aber unvernünftig klingt.

Niels W. Gade hat eine neue Symphonie gebracht, über welche das Urtheil nicht leicht ist. Wir halten jene Kritik für eitel, die sich vorzugsweise an die Opuszahlen klammert und eine stetige Succession postulirt, als wäre jedes neue Kunstwerk eine Probe des fortschreitenden Schülers. Wie Beethoven's und Mozart's vollkommenste Werke in Jugend- und Manneszeit vertheilt gleich Blitzen hereinbrechen, dann wieder einmal von schwächeren Ruhezeiten, ja auch Notharbeiten durchkreuzt werden (denn Niemand wird uns einreden, dass die unbedeutende Prometheus-Ouvertüre, Op. 43, vor dem letzten Gericht mehr wiege, als die herrlichen Wunder der ersten Claviertrios, Sonaten und Symphonien, Op. 1, 7, 13, 21 etc.), ebenso rechnen wir Gade nicht zu Unehren, wenn sein Op. 45 etwa schwächer wäre als Op. 5 Symphonie 1, die trotz einiger Längen doch Spuren wahrer Tiefe enthält, ja Unvergleichliches, was nicht an anderem Maasse messbar ist; die ihr am nächsten stehende Symphonie II Op. 10 ist ohne Fortschritt, und darin zurückstehend, dass ihr die gleichmässige Durchbildung aller Theile fehlt, die die erste auszeichnet. Wenn nun auch Comala Op. 12 ein Absinken von jener blühenden Kraft zeigte, so durfte man das vielleicht auf Rechnung einer vorwiegenden Instrumentalität schreiben, die dem Gedeihen der classischen Vocalität gefährlich werden kann. Ein stetiges Absinken aber würden wir ebenso bedenklich halten, wie den stetigen (un-

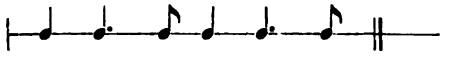
Digitized by Google

unterbrochenen) Fortschritt unmöglich. Bei der vorliegenden Symphonie VII sind uns einige jener Fortschrittsfragen auf die Seele gefallen; uns scheint, dass der erste Eindruck ergreifend sein wird, zumal der erste und letzte Satz trotz einiger Längen wohlgebildet sind; im ganzen Werk ist viel Reizvolles, Merkenswerthes, aber auch merkbare Ungleichheit der Kraft; häufige Wiederholung*) wie die erste wird sie schwerlich ertragen, schon deshalb nicht, weil sie die Vorzüge der früheren wiederbringt, ohne ein wesentlich Neues hinzuzuthun.

I. *Allegro risoluto,* F-dur $^{6}/_{4}$ — vielleicht $\frac{3}{4}$ = 160, oder noch lebhafter $\frac{3}{2}$ = 92 zu messen, hat folgende Hauptthemen:

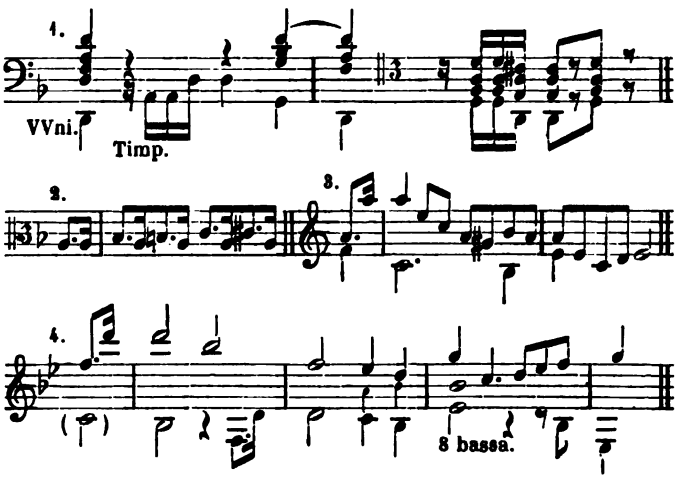


zwischen welchen sich accordische Gänge (3) und tremolirte Accorde bewegen. Beide Themen (1 und 2) haben zu viel Zwillingsähnlichkeit, um einander kräftigen Gegenschein zu geben, und die Verbindungsgänge sind zu bildlosen Inhalts, um ein wohlgesalzener Kitt der Hauptsätze zu werden. Ein gewisser Anklang an das unvergleichliche *Andante* $^{6}/_{8}$ des Mozart'schen C dur-Quartetts (mit den mystisch verschlungenen Vorhalten im Eingange) wird manchen Hörer stutzig machen. Doch achten wir diese Verwandtschaft nicht störend. Störender sind die vielen rhythmischen Keulenschläge, sofern sie eben nichts als Rhythmus sind. Gade hat zu solcher vordringlichen Rhythmik eine Vorneigung; zuweilen ist sie an ihrer Stelle, wie z. B. in dem Finale der ersten Symphonie, wo eine herrliche volksthümliche Melodie von Posaunen getragen durch einschlagende Geigen-Accorde rhythmisch erhöht wird; hier in der siebenten ist doch im Hauptsatze, mehr noch in den späteren Sätzen des Gehämmers zu viel, u. A. in dem Uebergange S. 33—40, der beinahe 40 Takte lang reitet auf der langweiligen Figur:



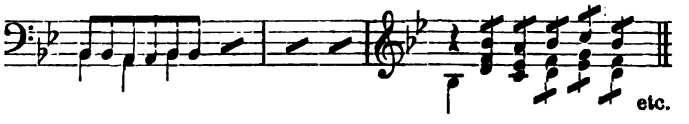
Ungeachtet dieser Schwächen ist der Hauptsatz dennoch wirksam, weil seine Themen, wenn nicht in sich melodisch reich, doch gut gestellt und verarbeitet sind; dann aber durch die schöne Klangwirkung, worunter wir nicht eitle Klangeffecte oder süsslichen Wohlklang verstehen, sondern akustisch zwanglose Ausbeutung der Naturgesetze des Tones: Gesetze, die manchen Kleinmeistern zum Gespött geworden, weil sie die tiefe Wahrheit der Natur im Uebermaass dialectischer Weisheit eingebüsst — oder vielleicht niemals besessen haben. Glarean sagt von aller Musikwissenschaft: *Magnum opus — in quo aures habeas oportet!*

II. *Andante*, D-moll $^{4}/_{4}$, hat zwei überwiegend rhythmische Themen, denen zwei andere mehr sangbare eingewebt sind:



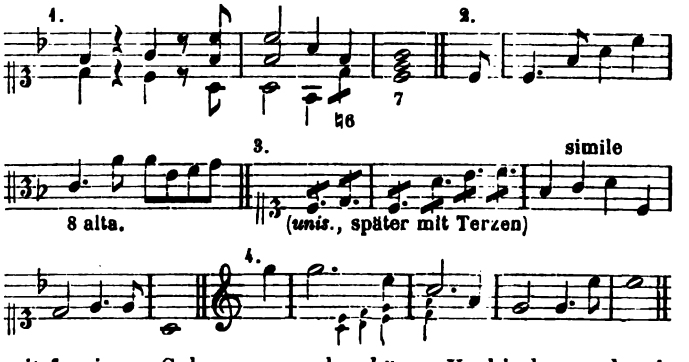
Es ist leicht einzusehen, dass mit diesen Melismen was zu machen ist, und ihre Wechselwirkung interessante Begegnungen herbeiführen kann: aber ebenso gewiss ist auch, dass sie nicht zu Herzen gehen, nicht haften: höchstens das Thema 4 hat eine laue Wärme, die lieblich anweht, wie sie auch dem Autor lieb geworden und mit feiner Steigerung wiederholt ist. Was aber hier gut gemacht ist, das macht das Thema 3, wo es sich herausdrängt, wieder böse durch seine kalte Bleifarbe.

III. *Scherzo. Allegro vivace,* B-dur $^{6}/_{4}$, hat als wesentliches Thema nur:



alles Uebrige sind anfangende Melismen, die sich nicht periodisch festsetzen. Obwohl einige darunter rührend und lieblich klingen, z. B. Seite 140—142 das klangreizende Flüstern des Geigenthums, so wirkt das Ganze nicht schlagend: es ist zu lang aus kleinem Inhalt heraus gesponnen.

IV. *Finale,* F-dur $^{2}/_{2}$, bearbeitet die Themen:



mit feurigem Schwunge und schöner Verbindung, durch rhythmische Schläge und Pauken-Tremoli wohl zum Uebermaass illustrirt, aber von frischer Wirkung. Man sieht leicht, dass die liedförmigen Themen 1 und 4 die selbständig anmuthenden sind, zu denen die beiden mittleren sich accessorisch verhalten. Die Folge der Themen ist glücklich geordnet, die Modulation nicht übertrieben, doch mannigfaltig. Gewisse Wendungen sind breit und kraftlos, namentlich die Uebergänge S. 205—208; S. 214; S. 247, wo zum rhythmischen Gehämmer gar noch die unangenehme Stimmführung $\left\|\begin{matrix} b & c' & c' & b \\ C^{7} & F_{4} & F_{4} & C \end{matrix}\right\|$ hinzukommt. Von dem Thema 4 darf man bedauern, dass es nirgend ganz allein von Posaunen durchgesungen wird, was sich Händel nicht hätte

*) Ein boshafter Jemand sagte von irgend einem Novissimum: Das Ding braucht nicht wiederholt zu werden, es wiederholt sich selbst genug.

Digitized by Google

entgehen lassen. Eine derbe Quintenfolge S. 209 T. 6—7 ist überraschend, wird aber aus den gegenläufigen Themen richtig und schönwirksam hervorgebracht. — Die harmonische Behandlung ist im Ganzen minder kunstvoll als in der ersten Symphonie; das Finale (der siebenten) hat in seinen beiden Sangthemen zu viel harmonische Intervalle, um eine contrapunktische Durchführung zuzulassen. — Das Streben nach akustischem Wohlklang hat den Autor zuweilen an eine Grenze geführt, wo nicht allein die speculative Aesthetik, sondern auch die gesunde Einfalt nach mehr geistiger Charakteristik dürsten wird.

Berichte.

Wien. ✕ Die italienische Oper scheint für das hiesige Publicum allen Reiz verloren zu haben und schleppt ihr Dasein vor leeren Bänken hin. Everardi, eine Hauptstütze der Oper, namentlich der komischen, ist erkrankt, die Galetti hat bisher nur ein paar Mal gesungen, da sie seit ihrer Ankunft in Wien fast ununterbrochen an körperlicher Indisposition leidet, und die hundert Male schon gehörten Opern sind eben auch nicht darnach angethan, Zuhörer in das Theater zu locken. Die zwei als neu aufgeführten Opern: *La forza del destino* von Verdi und *Tutti in maschera* von Pedrotti haben kein Glück gemacht. Erstere ist zwar mit einer gewissen Sorgfalt gearbeitet und hat das negative Verdienst für sich, von den bekannten Verdi'schen Ausschreitungen so ziemlich frei zu sein; die musikalische Erfindung darin ist aber eine äusserst dürftige, und der Totaleffect der breitgesteckten Oper lief, ungeachtet bedeutender Kürzungen, einfach auf Abspannung und Langeweile hinaus. Die Oper »*Tutti in maschera*« bleibt hinter den besseren komischen Opern von Rossini, Donizetti u. s. f. weit zurück, ist musikalisch ganz unbedeutend, und nichts weiter als die Arbeit eines in diesem Fach leidlich routinirten, aber nichts weniger als auf eigenen Füssen stehenden Componisten. Die italienische Oper hat hier keine Zukunft mehr, es müssten denn wieder gute Opern componirt werden, ausgezeichnete Sänger erstehen; die Weglassung derselben für die folgenden Jahre soll bereits beschlossen sein, da das jetzige Resultat sich als ein geradezu klägliches herausstellt. — Für die deutsche Saison sind einige Gastspiele angekündigt, darunter jene der Frau Prause, des Fräul. Stehle und des Dr. Gunz.

Der Männergesangverein beabsichtigt in diesem Sommer seine Volksconcerte im Prater derart zu veranstalten, dass neben den Gesangsvorträgen auch classische Instrumentalstücke, und zwar diese von dem Orchester des Musikvereins vorgetragen, zur Aufführung gelangen. Leute, die nie in der Lage sind Concerte zu besuchen, finden hier Gelegenheit, für 40 kr. ausgesuchte Musik zu hören. — Anlässlich der im Redoutensaal abgehaltenen Dantefeier wurde u. A. auch eine Symphonie von Paccini für Orchester, Clavier und Harfe aufgeführt, die den Hauptinhalt der Divina Commedia in Tönen veranschaulichen sollte und durch ihr pomphaftes Nichts, sowie durch die naive Auffassung einiger Theile des Gedichts — in Tanzform — nicht wenig Stoff zu Heiterkeit lieferte.

Leipzig. *T.* Unter den Festlichkeiten, welche die XV. deutsche Lehrerversammlung mit sich brachte, verdient das Orgelconcert in der Nicolai-Kirche am 8. Juni um so mehr Erwähnung, als hierdurch Veranlassung gegeben war, mehrere tüchtige Orgelspieler auf einmal kennen zu lernen (dem Concert in der Thomaskirche am Tage vorher, in welchem der Riedel'sche Verein sein »Dessauer Programm« vorführen zu sollen glaubte, war Schreiber dieses verhindert beizuwohnen). Die Namen der Spieler seien im voraus genannt: Höpner aus Leipzig, Sachse aus Rötha, Heerhaber aus Zerbst, Billig aus Erfurt, Reichhardt aus Elsterberg, Stephan aus Dresden. Schon nach den vorzutragenden Compositionen musste man lauter tüchtige Spieler vermuthen. Herrn Höpner dürfte hauptsächlich durch die glückliche Wahl der D dur-Fuge von Seb. Bach die *palma victoriae* gebühren. Denn im Allgemeinen dürfte das Programm gerade nicht das glücklichste gewesen sein. Es wurden vorgetragen 2 Sonaten von Mendelssohn, A-dur und F-moll, freilich nicht ganz, Phantasie und Fuge von E. F. Richter, Toccata von Ad. Hesse, Fuge von J. L. Krebs und zuletzt das Halleluja von Händel, das doch wohl besser durch eine wirkliche Orgelcomposition ersetzt wäre. Entschieden wohlthuender wäre es gewesen, mehr Bach'sche Musik zu hören; wurde doch auch nicht eine einzige grandiose Choralmelodie gespielt. Auch im Einzelnen war des wirklich Wohlthuenden nicht sehr viel geboten. Die fast ununterbrochen starke Registrirung war ermüdend, die Gegensätze des *Forte* und *Piano* waren oft zu grell, das freilich sehr schöne *Pianissimo* wurde zu viel gebraucht, die prachtvollen Stimmen von mittlerer Stärke, welche vorigen Herbst Herr Faisst so schön benutzte, kamen nicht zur Geltung. Die Vielköpfigkeit der Concertgeber, die sich vor Allem als Virtuosen zeigen wollten, mag hiervon Manches verschuldet haben. Im Ganzen soll es gern zugestanden werden, dass es erfreulich war, eine ganze Reihe wackerer Organisten kennen zu lernen. Wollte man sich mehr auf die classische Orgelmusik beschränken, so könnte wohl die Wiederholung solcher Wettkämpfe von grösstem Nutzen werden.

Ausserdem machten sich hiesige musikalische Kräfte verdient: Herr Röntgen spielte mit gewohnter Bravour *Adagio, Sarabanda* und *Andante* von Seb. Bach. Leider war in der Begleitung die Registrirung bei dem ersten Satz etwas zu stark, während der zweite und besonders der dritte Satz zu voller Wirkung kamen. Grossen Dank verdiente sich ferner Fräulein Emilie Wigand durch den, wenngleich nicht ganz vollendeten, aber immer vortrefflichen Vortrag zweier Gesangstücke — des *Ave Maria* von Cherubini und eines (ziemlich weichen) Pfingstliedes von J. Wolfgang Franck aus dem 17. Jahrhundert. So seltsam sich auch die Worte: *Sancta Maria, ora pro nobis* in einer lutherischen Kirche ausnehmen, und so wenig kirchlich diese Cherubini'sche Composition an sich sein mag, es soll der trefflichen Sängerin kein Vorwurf gemacht werden, vielmehr der ihr gebührende Dank ungeschmälert bleiben.

Schliesslich sei erwähnt, dass der bekannte Posaunenvirtuos Herr M. Nabich mit anerkennenswerther Geschicklichkeit eine für sein Instrument ebensowenig als für den Ort passende sentimentale Composition mit Orgelbegleitung zum Besten gab, die um so unerquicklicher wirkte, als die beiden Instrumente nicht stimmten.

Die Kirche war, da kein Eintrittsgeld bezahlt wurde, bis in die entferntesten Winkel gefüllt.

Nachrichten.

Bitter's Biographie S. Bach's enthält in zwei Bänden die Lebensgeschichte des Meisters und Beschreibungen seiner Hauptwerke. Der Inhalt des ersten Bandes theilt sich in folgende Capitel: Einleitung. Abstammung und Familie. Jugend und Lehrzeit. Arnstadt, Mühlhausen und Weimar 1703 bis 1717. Cöthen, 1717 bis 1722. Leipzig, 1723 (Die Kirchen-Cantaten. Die Motetten). Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1729 (Die Passions-Musiken). Anhänge (u. A. die Verhandlungen im Rath zu Leipzig über die Anstellung Bach's an der Thomasschule daselbst. Actenstücke, die Einführung des Cantors zu St. Thomas betreffend. Beschreibung der grossen und kleinen Orgel in der St. Thomaskirche. Text zur Geburtstags-Cantate für Friedr. August: Aus dem Buche der Anna Magdalena Bach). — Der 2. Band gliedert sich wie folgt: Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1734 (Das Weihnachts-Oratorium). Fortsetzung der Lebensgeschichte. (Die vierstimmigen Choräle. Die lateinischen kurzen Messen. Die H moll-Messe. Das Magnificat und die übrigen lateinischen Kirchenstücke. Die weltlichen und Gelegenheits-Cantaten. Die Orgelwerke. Die Clavier- und übrigen Instrumental-Compositionen.) Fortsetzung der Lebensbeschreibung und

Digitized by Google

Ende. Anhänge (Text der Cantate zur Einweihung des neuen Gebäudes der St. Thomas-Schule. Actenstücke, die Beschwerde Bach's über den Rector Ernesti wegen eigenmächtiger Absetzung der Chor-Präfecten betreffend. Unparteiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musicus. Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Leipzig. Marpurg's Vorrede zur Kunst der Fuge. Trauer-Ode der musikalischen Societät auf Bach's Tod. Haupt-Zusammenstellung aller von Seb. Bach hinterlassenen Werke, soweit dieselben bekannt geworden sind).

Zur Ergänzung des in d. Bl. über das Dessauer Tonkünstlerfest Mitzutheilenden sei hier das vollständige Programm beigefügt: Der erste Tag war für ein geistliches Concert in der Schlosskirche bestimmt, dirigirt von Riedel aus Leipzig und grösstentheils mit den Kräften seines Vereins ausgeführt. Das Concert brachte nach einem Orgelvorspiele (Fuge in D-moll von S. Bach, vorgetragen von V. Stade aus Altenburg) die altböhmischen Lieder »Gesang der Kelchner« und »Schlachtgesang der Taboriten«, dann Compositionen von Eccard, Mich. Prätorius, Franck, H. Schütz, J. M. Clari — als zweiten Theil Liszt's *Pater noster* und »137. Psalm« (für eine Singstimme und Frauenchor mit Begleitung von Violine, Harfe und Orgel) und H. Schulz-Beuthen's »29. Psalm«. Die folgenden Aufführungen im Theater — zwei Concerte und eine Kammermusik-Soirée — enthielten u. A. Wagner's Ouvertüre zu den »Meistersingern von Nürnberg«, von Liszt die symphonischen Dichtungen »Hunnenschlacht« und »Orpheus«, das Esdur-Concert für Pianoforte (vorgetr. von Th. Ratzenberger) und die »Loreley«, von H. Berlioz die Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini« und Romanze aus derselben Oper, von Rob. Volkmann »Hymne an die Nacht« für Altsolo und Orchester, seine »Variationen« und das Concertstück für Pianoforte mit Orchester. Ouvertüre zu Julius Cäsar von Hans v. Bülow, Streichquartett von Wilh. Langhans, Orchesterstück »Eine Sommernacht« von C. Götze, Chorsachen von A. Fischer, H. Zopff etc. Als Solisten wurden gefeiert: Fräul. Emilie Wigand aus Leipzig (welche ausser ihrer Partie in Liszt's Psalm Schubert's »Doppelgänger« und »Nonne«, mit Orchesterbegleitung von Liszt, vortrug), der Geiger Edmund Singer von Stuttgart, die Pianisten A. Blassmann und Th. Ratzenberger. Ein Herr Simon aus Sondershausen trug ein Virtuosenstück für — Contrabass vor. Herr Dr. Adolf Stern aus Dresden redete über »das Verhältniss der Kunst zum Staate«. Die nächstjährige »Tonkünstlerversammlung« soll in Coburg stattfinden.

Im Saale des Conservatoriums zu Paris hat ein fürstlicher Componist, der Herzog von Massa, kürzlich Bruchstücke aus einer grossen Oper vor einem geladenen Publicum aufführen lassen. Die Pariser Kritik hat sich im Allgemeinen mit ziemlicher Reserve darüber ausgesprochen.

Die musikalische Dante-Feier in Florenz soll fast gänzlich verunglückt sein, da die dazu componirten Werke gar nicht ansprachen.

Die Augsb. Allg. Ztg. lässt sich aus Paris melden, dass die »Schöne Helene« von Offenbach, welche in der Gestalt des Fräulein Schneider bei den Parisern so grossen Beifall findet, in Nantes, Poitiers u. s. w. unter Hohn und Spott ausgepfiffen und von der Presse dieser Städte in nicht wiederzugebenden Ausdrücken, und mit für den Pariser Geschmack gar nicht sehr schmeichelhaften Seitenblicken, verworfen wird.

Das Musikfest in Braunschweig soll ganz befriedigend ausgefallen sein. Wir haben noch keinen directen Bericht darüber erhalten.

Gounod soll sich, nach Italien gereist, mit der Composition einer abermaligen »Romeo und Julie«-Oper tragen.

Leipzig. Am Stadttheater sind einige Veränderungen des Personals vor sich gegangen. Herr Grimminger und Frau Palm-Spatzer haben unsere Bühne verlassen. Als lyrischer Tenor ist Herr Rebling von Breslau, einstweilen auf Gastrollen, angagirt und ist derselbe am 10. Juni zum ersten Mal als Don Ottavio und am 18. als George Brown mit ausgezeichnetem Erfolg aufgetreten.

— Herr Riedel hat sein »Dessauer Programm« vorigen Sonntag nochmals zu wiederholen für dienlich erachtet.

ANZEIGER.

[93]

Anzeige.

In Folge des von dem Rheinischen Sänger-Verein s. Z. erlassenen Preisausschreibens für die preiswürdigste grössere Composition für Männer-Chor mit Orchester waren bis zu dem für die Einsendung festgestellten Termin 14 Compositionen an den unterzeichneten diesjährigen Vorort Crefeld abgeliefert worden.

Das Preisrichter-Amt hatten die Herren

K. K. Hof-Kapellmeister *J. Herbeck* in Wien,
K. Hof-Kapellmeister *Franz Lachner* in München und
Kapellmeister *Heinrich Dorn* in Berlin

mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit übernommen.

Die von den Herren Preisrichtern nunmehr eingegangenen Urtheile ergeben, dass keine der Compositionen in der Majorität als wirklich preiswürdig hat anerkannt werden können, jedoch sei den Componisten der mit den Mottos:

„In memoriam“,
„Mährchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr“ und
„Si nisi non esset, perfectus quilibet esset“

versehenen Werke eine lobende Anerkennung auszusprechen.

Indem wir nicht verfehlen, den betreffenden Herren Componisten von diesem Resultat hiermit Kenntniss zu geben, erlauben wir uns zugleich dieselben zu ersuchen, dem unterzeichneten Vorort gefälligst die Adressen aufgeben zu wollen, an welche die Compositionen zurückzusenden sind.

Crefeld, 14. Juni 1865.

Namens des Rheinischen Sänger-Vereins:
Der Vorstand der Crefelder Liedertafel.

Pianino mit **Pedal**, **Manual** und **Pedal** in einem Gehäuse, jedes selbständig klingend, Pedal vom Contra *C* bis zum kleinen *e*, empfiehlt als etwas ganz Neues und höchst Praktisches

L. J. Schoene, Pianofortefabrikant
[94] in Leipzig, Alexanderstrasse Nr. 15.

[95]

Gesang- und Musikschule.

Ich beehre mich anzuzeigen, dass ich am 1. September d. J. eine **Gesangschule**, verbunden mit **Clavier-** und **Harmonielehre**, eröffnen werde. Der Cursus zerfällt in zwei Haupt-Abtheilungen: 1. Specielle Ausbildung der Stimme; 2. Lehre des Vortrags in allen Gattungen: im dramatischen, oratorischen und Concertgesang. Der Unterricht kann deutsch, französisch und englisch ertheilt werden.

Da der Unterzeichnete die Gesangsabtheilung selbst leitet, können vorläufig nur 20 Schüler und Schülerinnen aufgenommen werden. Der Unterricht währt vom 1. September bis zum 15. Juni.

Der Preis beträgt jährlich 100 Thlr. oder 250 M. C.

J. Stockhausen,
Kammersänger S. M. des Königs von Hannover, Dirigent des Philharmonischen Vereins und der Singacademie in Hamburg.
3. Gurlitt-Strasse. 3.

Juni 1865.

[96] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Symphonien
von
JOSEPH HAYDN.
Arrangements für Pianoforte mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncelle (ad libitum)
von
J. N. Hummel.

Nr. 1. Gdur	2 Thlr.	Nr. 3. Esdur	2 Thlr.
- 2. Bdur	2 -	- 4. Emoll	2 -

[97] Ein **Orchester-** und **Sologeiger** wird für die Kapelle einer Provinzialstadt gesucht. — Derselbe muss sich zum Dirigenten eignen und kann auf eine Einnahme von circa 400 Thlr. jährlich rechnen.

Anmeldungen franco unter Adresse **D. J.** in der Expedition dieser Blätter.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. Juni 1865. **Nr. 26.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Rob. Franz (Erster Artikel). — »Die Braut vom Liebenstein« für Chor, Soli und Orchester. — Berichte aus Paris und Frankfurt a. M. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz.

Erster Artikel.

* Die Bearbeitungen Bach'scher Gesangswerke, welche R. Franz seit einigen Jahren veröffentlicht hat, sind bei ihrem Erscheinen in der Deutschen Musikzeitung und diesen Blättern mehr oder weniger eingehend besprochen. Wir halten aber dies Unternehmen im Grossen und Ganzen für so bedeutsam, dass es wohl gerechtfertigt erscheint, bei Gelegenheit der neuesten Publicationen dieser Art ausführlicher darauf zurückzukommen, namentlich aber, die Principienfragen, die sich dabei aufdrängen, in ihrem Zusammenhange ins Auge zu fassen.

Zunächst ist nach unserer Meinung ohne allen Vorbehalt anzuerkennen, dass es sich hier nicht blos um immerhin dankenswerthe, aber allenfalls doch auch entbehrliche Versuche, dass es sich vielmehr um ganz unerlässliche Arbeiten handelt, welche durch die Lage der Originalpartituren schlechthin geboten sind.

Die Thatsache, dass die meisten älteren Werke nicht nach dem Wortlaute der überkommenen Partituren ihrer Zeit aufgeführt worden sind, hat man nie ernstlich in Frage stellen können. Die Generalbassschrift, die sich häufig genug darin vorfindet, belegt es ja urkundlich, dass zu den geschriebenen Stimmen Improvisation auf der Orgel oder dem Clavier ergänzend hinzutrat. Weiter bestätigen alle vorhandenen Nachrichten übereinstimmend diese Annahme. Man hat aber fast ganz versäumt, aus dieser historischen Kenntniss irgend welche praktische Consequenzen durchgreifender Art zu ziehen.

Man wird dies begreiflich genug finden, wenn man sich daran erinnert, dass der Praxis alle lebendige Tradition, an die sie hätte anknüpfen können, verloren gegangen war. Namentlich die Bach'schen Partituren sind gewissermaassen neu entdeckt worden — zwischen der Zeit, in der sie entstanden, und in der man sie wieder auffand, liegt eine Periode mächtigster Production, welche die älteren Werke zunächst vollständig in Schatten gestellt hatte. Man sah sich also auf das Experiment und für dieses ganz auf die überlieferte Notenschrift angewiesen. Man hatte sich mit Enthusiasmus in diese vergilbten Noten hineingelesen, darin so überreichen musikalischen Stoff gefunden, der nach allen Seiten hin fesseln musste, dass man zunächst Alles gern so hinnahm, wie man es vorfand, als einen wunderbar geretteten Schatz. Was bei Aufführungen befremden mochte, schob man auf die Mängel der Ausführung, auf die Unsicherheit der Sänger und Orchester in diesem verschollenen Stile — oder man hoffte auch pietätsvoll zunächst auf weitere Erleuchtung, suchte den Grund wahrgenommener Mängel mehr in sich selbst, als in der Partitur.

Man verharrte also bei jener Praxis, liess sich dabei genügen, gewöhnte sich an sie. Woran hätte man sich nicht mit der Zeit gewöhnt, und was hat man nicht vorübergehend erträglich gefunden?

Wir glauben, dass der Druck der Partituren, mit dem man nach und nach vorging, viel dazu gethan hat, in der eingeschlagenen Richtung zu bestärken. Eine gestochene Partitur imponirt, sie macht unwillkührlich den Eindruck eines Fertigen und in sich Abgeschlossenen; wir sind auch nur zu geneigt, die uns geläufigen Vorstellungen ohne Weiteres auf andere Zeiten zu übertragen. So scheint man vielfach aus dem Sinn verloren zu haben, dass Bach seine Gesangwerke nicht für den Druck geschrieben hatte, dass man sie vielfach nur als eine Art Concepte zu betrachten hat, in die er ausführlich nur aufnahm, was Sänger und Instrumentalisten ausführen sollten, wogegen er den Antheil, den er sich selbst vorbehielt, wofern ihm der Bass nicht genügte, wenigstens mit den kürzesten Andeutungen abfertigte. Es lag den Männern seiner Zeit ganz fern, mit den Prätentionen einer späteren in eine ferne Zukunft hinaus zu sehen, für diese ihre Werke auf das Sorgfältigste bis in die kleinsten Details abzuschliessen und so jede spätere Aufführung auf das Genaueste zu überwachen. So hoch sie ihre Kunst halten mochten, so konnten sie doch noch keine Ahnung davon haben, welche Bedeutung diese für die gesammte Cultur erlangen, welche Mittel der Verbreitung bis in die weitesten Kreise hinaus sie sich schaffen möchte. So gerechtfertigt es also ist, sich an jede Note einer Beethoven'schen Partitur aufs Treueste zu halten, so bedenklich ist es, *gegen* den historischen Sachverhalt auf den Buchstaben einer Bach'schen Partitur zu pochen. Diese *fordert* eine Ergänzung, und es ist unkritisch, davon abzusehen.

Die Kritik hat sich indess meist höchst tolerant gegen die bestehende Praxis gezeigt, hat sich auch ihrerseits in der Regel an das von Bach gegebene Material gehalten, in die Bewunderung desselben verloren und jene Frage meistens nur als eine ganz nebensächliche behandelt.

Wir finden es deshalb auch ganz begreiflich, dass man bei den ersten Versuchen, jene Compositionen durch Cla-

Digitized by Google

vierauszüge dem grösseren Publicum näher zu bringen, sich ebenfalls ängstlich an die Noten des Originals hielt, kaum von der üblichen Methode solcher Arbeiten abwich und da, wo eine Ergänzung ganz unerlässlich schien, es für den besten Ausweg hielt, nur das Allernothdürftigste hinzuzufügen. Der Gesichtspunkt möglichster Treue und möglichster Ausführbarkeit blieb zunächst der herrschende, und ein Zweifel an der Vollendung, der Abgeschlossenheit der Originale fand auch in diesen Arbeiten keinen sicheren Ausdruck.

Wir achten die Gesinnung, aus der dieses Alles hervorging, die Bescheidenheit, die zunächst davor zurückscheute, selbstthätig an offenbare Meisterwerke heranzutreten, wir wollen das Verdienst jener Anfänge nicht gering anschlagen und in keiner Weise verkümmern, wir können aber eine unkritische Pietät doch nicht für die rechte halten und zu Ehren einer ganz löblichen Gesinnung uns nicht bei unhaltbaren Resultaten beruhigen.

Jene Thatsache, dass Bach selbst bei den Aufführungen über seine Partitur hinausging, steht uns zur Seite, wenn wir offen bekennen, dass uns der viel verbreitete Enthusiasmus für die Originalform derselben unverständlich, ein Räthsel ist. Es handelt sich für unsere Frage vorzugsweise um die Arien oder andere Sätze für Solostimmen. Werfen wir zunächst alle hochgegriffenen Gesichtspunkte bei Seite und fassen nur die darin hervortretenden Klangverhältnisse ins Auge.

Eine Singstimme bewegt sich allein oder von einem oder ein paar obligaten Instrumenten begleitet über dem Basse hin, von diesem oft durch mehrere Octaven getrennt. Alle Stimmen sind in steter Bewegung, contrapunktisch geführt mit Bach'scher Rücksichtslosigkeit, häufig zeigen alle eine verschiedene, scharf abstechende Klangfarbe.

Wir fragen einfach, welche Analogien finden sich zu dem Getön, welches sich aus diesen Elementen ergiebt, in unserer gesammten classischen Kunst und vor Allem auch in den vollendeten Werken Bach's selbst, in seinen ausgearbeiteten Sätzen für Chor oder für einzelne Stimmen mit vollerer Begleitung, in seinen Instrumentalcompositionen, soweit nicht auch diese für blosse der Ergänzung bedürftige Skizzen anzusehen sind?*)

Sollen wir ganz unbefangen den Gesammteindruck vieler solcher Stücke in wörtlicher Wiedergabe nach der Partitur andeuten, so wissen wir dafür kein anderes Bild zu finden, als das der Seiltänzerei, nicht im Sinne der neueren italienischen Schule, deren Künste man in aller Behaglichkeit mit ansehen kann, sondern einer in allem Ernste halsbrechenden Kunst. Die Linie, auf der sich die Singstimme über dem Basse zu bewegen hat, ist so schmal gezogen, sie läuft in selbständiger Richtung gleichmässig in eine kaum absehbare Weite hinaus, Nichts ist da, als diese schwanke Grundlage, was eine Stütze gewähren könnte. Die zweite Instrumentalstimme bereitet ebensoviel Schwierigkeiten, als sie etwa Hülfe gewährt. Der geringste Fehltritt muss das Ganze in Frage stellen, ein unsicherer Accent nimmt dem Hörer den Athem, die Gefährlichkeit der Situation lässt ihn auch da schon für das Gleichgewicht fürchten, wo es von den Ausführenden noch genügend bewahrt wird. Wir haben Nichts dagegen, dass man diese Wagnisse anstaunt — Eindrücke solcher Art gelten aber doch sonst nicht als das Ziel der Kunst, deren grösster Triumph es ist, über wirklich überwundene Schwierigkeiten zu täuschen, auch das Bedenklichste leicht und natürlich erscheinen zu lassen. Dieses gelingt Bach in seinen ausgearbeiteten Sätzen in der Regel vollständig, obwohl er in diesen mit ganz ähnlichen Grundelementen und nach derselben Methode wirthschaftet; er weiss hier das Auseinanderstrebende zu einem mächtigen Klangganzen zusammenzufügen — sollte er wirklich nicht dasselbe Bedürfniss für die daneben stehenden Soli gefühlt haben? Das Missverhältniss liegt offen zu Tage: es ist, wie wenn neben ein mächtiges Gewölbe mit starken, zuverlässig tragenden Säulen ein schwankes Gebilde, immerhin in demselben Stile, aber ohne rechten Halt in sich, in verkümmerten, allzuknappen Dimensionen zu gleicher Höhe hinauf geführt würde.

Die Autorität Bach's ist für die Beschränkung auf die Originalnoten nicht anzuführen. Wir dürfen annehmen, dass er seinen Sängern, wo sie die Partitur scheinbar im Stiche liess, helfend und stützend zur Seite gestanden und seine Hörer über jene Fährlichkeiten wenigstens zum guten Theile durch sein Accompagnement zu täuschen gewusst hat.

Die Folge solcher bedenklicher Versuche war meist, dass man es mehr und mehr für das Räthlichste hielt, so viel von derartigen Sätzen, als irgend thunlich, bei den Aufführungen ganz zu übergehen. Auf dem einmal genommenen Standpunkte war dies die richtige Consequenz. Wer einen jener älteren Clavierauszüge, z. B. den Marx'schen der Matthäuspassion, zur Hand nahm, um die darin enthaltenen Noten wirklich zu Gehör zu bringen, konnte ebenso sicher nichts Klügeres thun, als die meisten Arien einfach zu überschlagen.

Die gelehrte Forschung hat eine eigenthümlich unentschlossene Stellung zu unserer Frage eingenommen. Sie hat natürlich nie den historischen Thatbestand aus den Augen verloren, ihn vielmehr, namentlich in den der Bach-Ausgabe beigefügten Vorreden (vgl. Bd. I, IV, IX), ganz präcis festgestellt und mannigfach beleuchtet. Die Einsicht, dass die Partituren Bach's vielfach nur Umrisse darbieten, führte die Bach-Gesellschaft von vorn herein dazu, von der ursprünglich beabsichtigten Beifügung von Clavierauszügen abzusehen, weil solche nach dem Zugeständnisse der Herausgeber unvermeidlich sehr erhebliche Zusätze hätten bringen müssen. Wir billigen vollständig, dass man es vermied, das urkundliche Material so irgendwie zu verdunkeln, dass man sich also auf einen diplomatisch genauen Abdruck des Ueberlieferten beschränkte —; schon in der ersten Mittheilung an die Mitglieder der Gesellschaft findet sich aber eine Spur von Voreingenommenheit gegen den Versuch einer Bearbeitung, deren logischer Zusammenhang mit jenem zweckmässigen Entschlusse uns unerfindlich ist.

Die Ergänzung der Partituren wurde dort für ebenso misslich erklärt, als wenn man in Gemäldegallerien neben Bilder Raphael's oder Tizian's Kupferstiche und Lithographien mit allen Fehlern und Unzulänglichkeiten derartiger Nachbildungen hängen wollte. Dieser Vergleich hinkte: die Partiturskizzen ermangeln ja selbst der Vollendung, zeigen nicht die volle Schönheit, die man vor Verkümmerung bewahren wollte. Bach verfuhr selbst nach der verurtheilten Methode, wenn er neben ausgeführte Bilder unsichere Umrisse stellte, die der Ergänzung bedürftig sind.

Die Herausgeber waren in ihrem besten Rechte, wenn sie sich mit einem so verantwortlichen Unternehmen nicht befassen wollten: es wäre wohl aber consequenter gewesen, statt darauf von vorne herein ein schiefes Licht zu werfen, alle künstlerischen Kräfte Deutschlands dazu auf-

*) Man vergleiche über solche Instrumentalsätze, die formell abgeschlossen erscheinen, aber doch höchst wahrscheinlich ebenfalls ergänzt worden sind, das Vorwort zum IX. Bande der Bach-Ausgabe.

Digitized by Google

zurufen und daneben vor misslichen Experimenten nach dem Buchstaben der Partituren eindringlich zu warnen. Es war einigermaassen voreilig, von der vollendeten Schönheit der Originalien zu sprechen, wo man nur hätte sagen können: »Wir ahnen hinter jenen Umrissen die volle Schönheit, wir glauben daran, sie ist uns aber nicht mit der überzeugenden Gewalt aufgegangen, dass wir die uns zugängliche vollere Form für die wahre, den Intentionen Bach's entsprechende ausgeben möchten.« Jene präsumirte Schönheit war, genau betrachtet, nur eine latente und darum problematische. Oder kann man eine Schönheit, für die eine feste und sichere Form überhaupt noch nicht ermittelt ist, etwa anders bezeichnen? Man schien zwar anzunehmen, dass die volle Schönheit »geübten Partiturlesern und Spielern« ohne Weiteres zugänglich sei — wir wollen es dahin gestellt sein lassen, wie Viele von jenem Ahnen zum wirklichen Schauen sich aufzuschwingen wussten, wir machen aber jedem, der von sich rühmen möchte, für die dunkeln Intentionen Bach's plastische Formen gefunden zu haben, einen ernstlichen Vorwurf daraus, wenn er solche Errungenschaft der — unter den geschilderten Eindrücken wirklich leidenden — Menschheit vorenthielt.

Kurz, die gelehrten Editoren Bach's zogen sich bezüglich unserer Frage doch gewissermaassen hinter die abstracte Künstlergrösse des Meisters zurück, sie berührten die Frage, ohne sie als eine brennende zu bezeichnen, ohne zur künstlerischen That zu drängen, die doch nach ihren eigenen Zugeständnissen geboten war.

Demgemäss blieben die Schätze, die aus der Tiefe der Partituren hervorleuchteten, in Wirklichkeit für die Nation ungehoben. Die Grösse Bach's wurde insoweit zu einer Art Dogma, Viele rühmten sich, sie innerlich erfahren zu haben, aber Keiner verrieth, was ihm eigentlich offenbart worden war. Wir geben zu, dass möglicher Weise Einzelne in stillen Stunden die wunderbarsten Erleuchtungen gehabt haben mögen; so lange sie aber damit nicht heraus an das volle Tageslicht vor die Gesammtheit getreten sind, ist damit Nichts bewiesen und Nichts gewonnen. Die vermeintliche Vision könnte doch eine Hallucination, eine Täuschung der aufgeregten Sinne gewesen sein: ein Urtheil ist erst möglich, wo Mehrere sehen und hören, wo gemeinsame Eindrücke die Richtigkeit der Wahrnehmung bestätigen.

Es ist nun das nicht genug anzuerkennende Verdienst von R. Franz, dass er sich bei diesen Halbheiten, diesem Halbdunkel, solch visionärem Bachcultus nicht beruhigt, sondern guten Muths das versucht hat, was geboten war. Die Bearbeitung geringfügiger Fragmente wäre nicht von Belang gewesen: er veröffentlichte sehr umfassende Arbeiten, in denen er die Partiturskizzen selbständig zu ergänzen, eine vollendete, wirklich abgeschlossene Form erst dafür zu gewinnen suchte. Er brach mit der Tradition, die jene älteren Clavierauszüge vollständig beherrschte und von der sich auch in neuerer Zeit Niemand mit gleicher Entschlossenheit emancipirt hat.

Es nimmt uns nicht Wunder, dass diese Versuche keine allzugrosse Theilnahme fanden und dass viele Bedenken dagegen laut wurden. Jene unbestimmten Vorstellungen von den Herrlichkeiten, die Bach hier verborgen habe, haben einen gewissen phantastischen Reiz: ihnen gegenüber hat jede Lösung solcher Aufgabe, selbst eine gelungene, die Schranke des Wirklichen. Ein gewisser mysteriöser Schimmer geht verloren, man soll sich mit einer bestimmt abgeschlossenen Form befreunden, wo man früher sich für tausend Möglichkeiten interessiren und alle Bedenken im Einzelnen damit beschwichtigen konnte, dass man der künstlerischen Allmacht des Meisters vertraute und meinte, dieser werde seiner Zeit Alles noch unendlich herrlicher zu lösen gewusst haben, als es jetzt einem gelingen werde. Das ist sehr möglich, aber sehr unfruchtbar für die Gegenwart. Diejenigen, die aus Pietät für den grossen Mann maasslose und darum unklare Ansprüche erheben, lassen ihn, wie ein Gespenst, zwischen uns und seine Werke treten. Wenn man daran festhalten will, dass ihn doch Niemand ganz erreichen könne, so müsste man Alles ignoriren, was er nun einmal nicht selbst vollendet hat. Dem gegenüber ist es doch offenbar viel zweckmässiger, in aller Pietät ans Werk zu gehen und zu versuchen, ob einem ernsten Streben es nicht gelingen möchte, den Torso, dessen sich sonst Niemand freuen kann, in würdiger Weise zu ergänzen. Erst damit verlässt man das Gebiet allgemeiner Phrasen, schafft ein immerhin Begrenztes und Beschränktes, das aber vor allen jenen vagen Vorstellungen den unendlichen Vorzug hat, ein über blosse Intentionen, den ohnmächtigen guten Willen hinausreichendes Wirkliches zu sein. Daneben existirt die blos präsumirte, geahnte, problematische Schönheit in Wahrheit nicht: sie ist nicht viel mehr, als ein Dogma der engeren Bachgemeinde, ein Traumbild, das zerrinnt, wenn man es fest ins Auge fassen will.

(Schluss folgt.)

Die Braut vom Liebenstein

für Chor, Soli und Orchester, Dichtung von C. v. N., Musik von A. Dietrich.

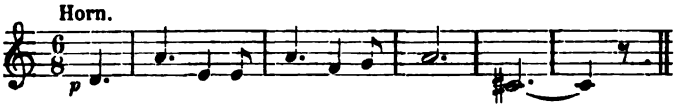
(Aufgeführt in Oldenburg am 5. April d. J.)

S. Während in frühern Zeiten balladenartige Dichtungen für nur eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gesetzt wurden (Zumsteeg, Schubert, Löwe u. A.), hat man seit Schumann, Gade u. A. angefangen, derartige Texte für Chor, Soli und Orchester musikalisch zu bearbeiten. Auch »Die Braut vom Liebenstein« gehört in textlicher Hinsicht der Balladenform an; bei Entwerfung dieser Dichtung aber hat der Dichter von vorn herein dem Componisten in die Hand gearbeitet, d. h. er hat den Stoff so vertheilt und geordnet, wie es zur musikalischen Bearbeitung, zur Feststellung der Hauptcharaktere, zur Abwechslung zwischen Chor und Solo, zur Entfaltung und Steigerung des musikalischen Ausdrucks erforderlich war. Als Hauptcharaktere erscheinen der Graf vom Liebenstein (Bass, ernst und würdig), Hildegunde, dessen Tochter (Sopran, jugendlich frisch, lebhaft empfindend), Walter (Tenor, der Geliebte Hildegundens, anfangs etwas sentimental, später ritterlich kräftig gehalten), Kuno (Bariton, eine dämonische Natur verrathend). Den Chören ist theils die Erzählung in den Mund gelegt, theils sprechen sie Betrachtungen und Schilderungen aus, theils endlich dienen sie zur Begleitung und Theilnahme an der Handlung der Hauptpersonen. Zwar entbehren die Chöre, wie bei allen balladenartigen Werken, der Grösse und Erhabenheit, welche in kirchlichen oder oratorienartigen Compositionen sich ausspricht, dagegen treten mannigfaltige Betrachtungen, Anschauungen, Schilderungen und tief innerliche Stimmungen, wie sie aus dem täglichen Leben, insbesondere der poesiereichen Ritterzeit, und dem Umgange mit der Natur hervorgehen, in den Vordergrund, mancherlei Tonmalereien und Ausdrucksformen zulassend, welche der kirchlichen Musik fremd sind; besonders tritt uns eine freiere Entfaltung der Tonsprache, rhythmische Mannigfaltigkeit und Belebtheit, harmonischer Reichthum, meist

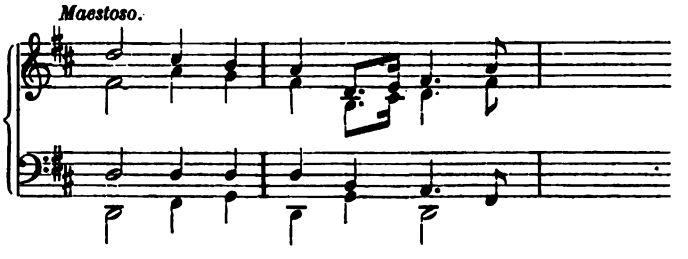
Digitized by Google

mit Beseitigung der überlieferten starren polyphonen Formen der kirchlichen Musik, entgegen.

Dietrich's »Braut vom Liebenstein« führt uns zunächst auf die Höhen einer alten Ritterburg, deren Bewohner im Begriff sind, einen Jagdzug zu unternehmen. Die Instrumentaleinleitung zeichnet in wenigen Zügen den theils lyrischen, theils romantischen Charakter des ganzen Werks, worauf der Chor mit den Worten »Hinab, hinab vom Felsenschloss« beginnt. Wie sich der Chor frisch und — man könnte sagen — nobel ankündigt, so bewegt er sich leicht und frei unter einfacher Begleitung weiter, uns einführend in das frische, duftige Waldesgrün, aus welchem munterer Hörnerklang und Waldgesang einer fröhlichen Jägerschaar erschallt. Das darauf folgende Duett zwischen dem Grafen und seiner Tochter Hildegunde lässt uns den besorgten Vater, aber auch das kecke Töchterlein erschauen, welches sich vom Vater zu trennen und allein in die Tiefe des Waldes zu reiten beabsichtigt. Ein munterer Männerchor begleitet, vom Grafen aufgefordert, den Ritt Hildegundens. Diese Scene erhält durch die freie und höchst kunstvolle musikalische Bearbeitung dramatische Lebendigkeit, vorzüglich bei den Worten »Sah't ihr den Hirsch? dort sprang er auf!« Bald weicht die fröhliche, ritterliche Stimmung der rein menschlichen, das Gefühl der Einsamkeit führt Hildegunde zur stillen Betrachtung des eignen, innern Zustands, das Bild des Geliebten geht daraus hervor, die tiefe Seelenstimmung sucht Ausdruck in der lieblichen Cavatine »Von meinen Füssen niemals noch betreten«. Bis dahin ist es dem Componisten vollständig gelungen, lebendig wahre Gestalten zu liefern, die mit höchster Spannung verfolgt werden; jetzt aber, scheint uns, lässt sich der Componist von dem Dichter auf einen Pfad führen, der musikalischen Zwecken nicht ganz günstig ist. Walter, der im Traum von Hildegunde Geliebte, tritt plötzlich auf, Hildegunde in ihrer Einsamkeit freudig überraschend und im süssen Gesange seine Liebe zu ihr erklärend. Wenn schon in der Einführung des Walter etwas Gemachtes zu liegen scheint, so erhält die ganze Scene zwischen Walter und Hildegunde durch die zu lange Dauer und durch einen etwas weichen Ausdruck trotz der tief empfundenen Musik einen Anstrich von Monotonie. Eine Kürzung wäre zu wünschen. Durch das Erscheinen des Grafen wird die Scene wieder lebendiger, Walter wirbt um die Hand Hildegundens, der Graf macht ihn auf seinen raschen Entschluss und auf andere harrende Freier aufmerksam, während Kuno wie ein Poltron auftritt und sich mit dem entblössten Schwert dem Walter als Nebenbuhler entgegenstellt. Ein Kampf beginnt zwischen Kuno und Walter, musikalisch angedeutet durch eine charakteristische, vom Streichquartett durchgeführte Sextolenfigur, während die Holzbläseinstrumente den schildernden Chor begleiten. Der Graf unterbricht mit den Worten »Zurück ihr Schwerter!« den Kampf und verspricht dem seine Tochter, der den Andern im Turniere nach Ritterweise überwinde. In einem kunstvoll durchgeführten, doch theils wegen der nicht scharf genug markirten Einsätze des Grafen und Kuno, theils des verschiedenen Textes wegen, der den einzelnen Sängern untergelegt ist, etwas schwer verständlichen Quartette (einem Ensemblesatze) spricht jeder der daran Betheiligten seine eigene Stimmung auf charakteristische Weise aus, worauf die Jagdgenossen heimziehen. Der hierauf folgende Chor gehört in Bezug auf reiche und wahre Naturschilderung, wirkungsvolle Tonmalerei, Tiefe und Wahrheit der Empfindung zu den schönsten Perlen musikalischer Dichtung. Der Dichter führt uns in einen vom nächtlichen Mondlicht beleuchteten Wald, flüsternde Quellen, murmelnde Bäche begleiten einen von Zweigen zu Zweigen ziehenden Elfenreigen, die Loreley steigt zum Felsenrand nieder, ihrer Sehnsucht Lieder in die mondhelle Nacht hinausklagend. Zu diesem nächtlichen, lieblichen Bilde hat der Componist eine musikalische Illustration geliefert, die ähnlichen Illustrationen von Weber (Oberon) und Mendelssohn (Sommernachtstraum) sehr wohl an die Seite gestellt werden kann; höchst malerischer Gesang mit leisen, motivischen Andeutungen der Instrumente, z. B. beim Erwähnen der Loreley:



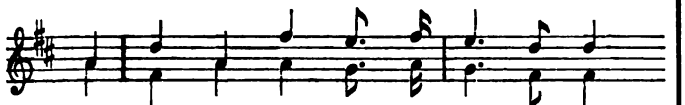
zarteste, durchsichtigste und charaktervolle Instrumentirung zeichnen diese Nummer aus, zugleich stellt sich die fortwährende Steigerung des Effects bei dem jedesmaligen Wiederbeginne des vom Chor getragenen Hauptmotivs als mächtig wirkend heraus. Trotz der vielen Schönheiten, die der eben besprochene erste Theil dieses Werkes enthält, halten wir diesen, verglichen mit dem nun folgenden zweiten Theile, für eine Vorstudie. Gleich die Einleitung (Turniermarsch) tritt gewichtig und glanzvoll auf. Ein vom Streichquartett und von tiefern Holzinstrumenten zunächst aufgestelltes, breit angelegtes feierliches Hauptmotiv:



bildet in seiner Durchführung den ersten Theil des Marsches, während der zweite Theil, frisch und markig mit Cis-dur einsetzend, durch reiche und wirksame Modulation imponirt. Nach diesem Einleitungssatze kündigt sich Kuno durch eine dämonenhaft wirkende Figur der Streichinstrumente an, deren Gipfelung von Blasinstrumenten markirt wird; ein zweites Motiv löst das erste ab, doch nur um dieses aufs Wirkungsvollste beim Beginne des Gesanges: »Triumph! geschlagen ist der kühnste Ritter dieser Gauen« hervortreten zu lassen. Es prägt sich nun im Gesange des Kuno, der im Turnier seinen Gegner Walter überwunden hat, die volle dämonenhafte Natur desselben aus, während die charakteristische Figuration in der Begleitung nicht wenig zum Verständniss und zur Verstärkung des Ausdrucks beiträgt; aber es erwacht darauf auch das Bild der Kindheit, ein Gefühl der innern Unruhe, der Sehnsucht nach innerem Frieden mit sich tragend, stark genug, um in Kuno das Verlangen, seine eben erkämpfte Hildegunde für Gewährung dieses Friedens den Dämonen zu opfern, zu erwecken. Den reichen innerlich dramatischen Stoff hat der Componist meisterhaft und wirksam behandelt. Einen höchst wirksamen Gegensatz zu dem Vorhergehenden bildet der klagende Gesang der Hildegunde, mit welchem sich später der Ausdruck der Hoffnung eines weiblichen Chors eng verbindet. Die gewählte Form eines strengen Canons zeichnet diesen Chor noch besonders aus. Doch Kuno naht, seine Braut abzuholen. Nach einem kräftigen Ritornell verkündigt Kuno's Gesang seine ganze niedere Leidenschaft, den frevelnden Hohn, Walter gegenüber, aber auch die Ungeduld, mit welcher er seinen Zweck

Digitized by Google

erreichen will; contrastirend dagegen wirkt aufs Ergreifendste der Zwischengesang Hildegundens, welche den Himmel, die heilige Jungfrau um Errettung anruft. Endlich bricht Kuno teuflisch los: »Du bist mein, in meiner Gewalt«. Ein höchst dramatisch durchgeführter Chor, begleitet von dem wehklagenden Gesange des Vaters, beschliesst diese ergreifende Scene. Nach Aufforderung des Kuno ertönt nun ein fröhlicher Hochzeitsmarsch:



Zwischensätzlich weist der Gesang der die Hildegunde begleitenden Frauen auf deren innern Zustand hin. Sowohl melodisch als harmonisch (im Wechsel der Tonarten D-dur und F-dur) sind die beiden Chöre charakteristisch auseinandergehalten, zugleich bereiten sie die Stimmung des Folgenden vor. Eine neue Scene eröffnet sich; der für todt gehaltene Geliebte Hildegundens, Walter, naht, der Jubel Hildegundens, die Theilnahme des Chors, Kunos Treiben zur Betcapelle, Walter's Aufforderung zum Zweikampf, Alles giebt ein bunt bewegtes Bild, welches musikalisch vortrefflich zur Anschauung gebracht ist; der Kampf selbst ist durch kurze rhythmische Schläge, vermittelt durch eine bewegte Violinfigur, angedeutet. Kuno fällt. Wie aus einem schweren Traume erwacht, tritt Hildegunde fragend uns entgegen, der träumerische Gesang verwandelt sich beim Wiedersehen des Geliebten in ein Aufjauchzen, ein Wechselgesang zwischen Hildegunde und Walter voll Innigkeit entspinnt sich und geht in ein melodisch reizvolles Duett über, wozu der Chor in Pianissimo die einfache harmonische Grundlage gewährt. Wir halten diese Nummer für eine der eindringlichsten, am meisten zu Herzen sprechenden. Nach einem kurzen Recitative des Grafen, dem ein Andacht ausströmender Chor an die heil'ge Jungfrau folgt, schliesst das Ganze mit einem frischen, jubelnden Chore ab.

Aus dieser allgemeinen Uebersicht wird man erkennen, ob überhaupt der textliche Vorwurf zu wahrhaft musikalischen Gestaltungen geeignet ist, nicht aber, ob es dem Componisten gelungen, ein lebensfähiges Kunstwerk zu liefern, ob »Die Braut vom Liebenstein« so viel Anziehungskraft besitze, dass sie es wagen könne, eine grössere Reise mit Glück anzutreten? Wir glauben, es liegt in diesem Werke ein so grosser Reichthum von Kunstgestalten verborgen, dass es sich der Mühe lohnt, darnach zu graben; wir erkennen aber auch aus dem Werke eine so noble, liebenswürdige Subjectivität, ein so reines, schönes Gemüth, dass die daraus hervorgehende Sprache überall Anklang finden muss. Ja, die Wahrheit und Innigkeit des Gefühls, die theilweise reizende Melodienentfaltung, die ungesuchten und doch höchst überraschenden harmonischen Wendungen, der freie rhythmische Pulsschlag, der das Ganze belebt, und ein gewisser romantischer Duft erheben das Werk allein schon zu einem der vorzüglichsten der Gegenwart, abgesehen von der charakteristischen und öfters höchst glanzvollen Instrumentation. Mögen daher der ersten am 5. April in Oldenburg stattgefundenen Aufführung der »Braut vom Liebenstein« recht bald andere Aufführungen desselben Werks folgen und gleichen Beifall erringen, wie jene.

Den Solisten, Herrn Bletzacher aus Hannover und Frau Katharine Engel von Oldenburg, sowie dem Gesangvereine, ganz besonders aber der grossherzoglichen Capelle mit ihrem Dirigenten müssen wir schliesslich noch die Anerkennung des vollständigen Gelingens ihres gemeinschaftlichen Strebens bringen.

Berichte.

Paris. *R. J.* Es ist schwer sich einen Begriff von dem massenhaften Musiciren zu machen, welches sich hier in den kurzen Zeitraum von Mitte Januar bis Mitte April drängt. Gäbe es ein besonderes Strafgesetzbuch für Musiker, so würden wir unbedingt als härteste Strafe die ansetzen, allen Concerten einer hiesigen Saison beiwohnen zu müssen. Sie werden darum begreiflich finden, wenn wir Ihnen selbst von vielen tüchtigen Künstlern und interessanten Concerten nichts sagen, da wir uns nur darauf beschränken könnten, ihre Namen zu nennen, und nur derjenigen Concerte erwähnen, denen wir selbst beiwohnten oder die in irgend einer Weise etwas Besonderes boten. — Dass im Allgemeinen die Virtuosenleistungen hier durch die so zahlreichen Quartett- und Trio-Aufführungen sehr in den Hintergrund gedrängt sind, haben wir Ihnen schon mit besonderer Genugthuung gemeldet. Für nächste Saison steht abermals eine Vermehrung dieser Productionen bevor. Hr. Hammer, ein vorzüglicher Violinist, und die Herren Langhans, Lütgen und ein tüchtiger Bratschist, dessen Name mir entfallen, gedenken Quartett-Aufführungen zu geben, in denen namentlich die neueren Werke dieses Genres gespielt werden sollen. So werden wir alsdann, da Herr de la Nux in seinen »*Séances*« für Claviermusik sich dieselbe Aufgabe gestellt hat, endlich aus den der Kammermusik enggezogenen Grenzen heraustreten und in dieser Beziehung nicht mehr gegen Deutschland um zehn Jahre zurück sein. Herr de la Nux, der in seiner letzten Soirée das neue Trio von Gade brachte, wird nächsten Winter ein Quartett von Brahms und ein Trio von Volkmann spielen; sollten deutsche Verleger und Autoren von gediegenen neueren Quartetten und Trios wünschen, diese in Paris bekannt zu machen, so geben wir ihnen den Rath, die Werke an diesen Herrn zu senden; leider findet man in hiesigen Musikhandlungen keine deutsche Novitäten und es hält daher schwer, solche Werke zu Gesicht zu bekommen. Herr Langhans, den wir oben nannten, ist der Autor eines Streichquartetts, welches bei einem Preisbewerben in Florenz den ersten Preis erhielt. Seine Frau ist eine gediegene Clavierspielerin, die sich hier in einem mit ihrem Manne veranstalteten Concerte vortheilhaft bekannt machte. Wir hörten von ihr u. a. ein Trio von J. Raff Op. 102 und mit ihrem Manne eine Sonate für Clavier und Violine von Schumann; ausserdem mehrere Stücke von Hrn. Langhans. Sehr bedauern wir, der Soirée eines jungen talentvollen französischen Componisten, Herrn Lalo, nicht haben beiwohnen zu können, der mehrere neuere Werke zur Aufführung brachte, die sehr gerühmt werden. Auch Herr Matthias und George Pfeiffer haben neue Trios componirt, die mit vielem Beifall aufgenommen wurden. Ein junger dänischer Componist, Herr Hammerick, Neffe von Gade wie wir hören, veranstaltete eine Aufführung, in welcher er nur Werke seiner Composition zu Gehör brachte, hauptsächlich Fragmente einer Oper in 5 Acten »Tové«. Man rühmte uns namentlich die Frische und Eigenthümlichkeit der Chöre. Wir wünschen dem jungen Manne, der mit einer seltenen Beharrlichkeit sich mühsam sein Personal, aus Dilettanten bestehend, zusammenbrachte und einstudirte, den besten Erfolg auf den glatten, schlüpfrigen Pariser Bühnenbretern. Dass kürzlich im Théâtre lyrique die »Heimkehr« von Mendelssohn in neuer Bearbeitung unter dem Titel »Lisbeth« gegeben wurde, wissen Sie vielleicht schon. Als ächter Pariser sind wir aber jetzt längst schon auf dem Lande und können Ihnen daher nichts Näheres darüber sagen.

Von den Clavierspieler-Concerten dieses Winters führen wir

Digitized by Google

die des beliebten Pianisten Krüger an, der hier als Lehrer sowohl, wie als eleganter Componist *en vogue* ist, von Adler, dem reizenden, äusserst frischen und eleganten Spieler, von Jaell, dem Unermüdlichen, der in allen Genres und an allen Orten heimisch ist, und endlich das Concert von Frau Szarvady, die uns mit der ihr eigenthümlichen Grazie und Poesie, und mit schwungvoller Auffassung das Concert von Schumann und das G dur-Concert von Beethoven hören liess und in beiden Werken enthusiastischen und wohlverdienten Beifall fand.

Frankfurt a. M. *DL.* Der Cäcilienverein schloss die Reihe seiner Concerte in gewohnter Weise mit der Matthäus-Passion am Charfreitage. Leider konnte ich der Aufführung nicht beiwohnen, die nach Allem, was ich gehört, eine besonders gelungene gewesen sein soll. Für den Choral im Einleitungschore, sowie zur Verstärkung der übrigen Choralmelodien hatte man diesmal blos Knabenstimmen verwendet, die sehr kräftig hervorgetreten sein sollen. Ebenso ist anzuerkennen, dass im Einleitungschore nicht wie bisher bei uns ein mehrfach besetztes »Solo« die Stelle des »Coro primo« vertrat. Möge man sich auch noch zu dem Schritte entschliessen, die sämmtlichen Choräle vom vollen Chore singen zu lassen. Es soll zwar nicht geläugnet werden, dass so wie jetzt (von einem kleinen Häuflein!) die Wirkung durch den Contrast eine sehr schöne ist, aber jedenfalls ist es doch nicht die vom Componisten beabsichtigte, auch wird sich schwerlich ein innerer Grund dafür auffinden lassen.

Der Rühl'sche Verein gab uns Händel's Samson als letztes Concert. Abgesehen von einer etwas empfindlichen Irrung im Orchester, welche nochmaligen Beginn einer Nummer nöthig machte, war die Aufführung sehr gut. Unter den Solisten traten Fräul. Schreck und Herr C. Hill hervor; besonderes Lob verdient der Chor, der sich trotz der grossen Hitze bis ans Ende seine gewohnte Frische bewahrte.

Lassen Sie mich zum Schlusse noch die Concerte einzelner Künstler kurz erwähnen: Herr Eliason gab eine Soirée, in welcher wir zu Anfang das Hummel'sche Clavierquintett in Es moll hörten, unter den derartigen Werken zweiten Rangs jedenfalls eines der hervorragendsten. Den Schluss bildete das Concertante für vier Violinen von L. Maurer; dazwischen traten Gesangsvorträge der Frl. Oppenheimer und des Hrn. Hill und ein Solostück des Concertgebers. — Fräul. A. Rothschild, eine talentvolle Schülerin des Herrn Lutz, veranstaltete eine Soirée, in welcher sie von den Herren Heerman, Becker, Brinkmann und Hill unterstützt wurde und namentlich in dem Quartette von H. Stähle zeigte, dass man noch Bedeutendes von ihr erwarten darf. Sie wirkte auch in dem Concerte der Frau Konewka-Martin mit, welches weiter von den Herren Lutz, Becker und Siedentopf unterstützt wurde. Die drei Genannten spielten zur Eröffnung Schubert's Trio in B, Herr Becker trug ausserdem eine Phantasie für Violine von David vor; Frl. Rothschild spielte Variationen von Mozart. Die Concertgeberin sang eine Arie von Isouard, Variationen und verschiedene Lieder und erntete um ihrer guten Schule und ihres lebendigen Vortrages willen allgemeinen Beifall. — Endlich ist noch das Concert der Frl. Marstrand zu erwähnen, welche sich in Nummern von Beethoven, Händel, Schumann, Mendelssohn, Liszt und Chopin als fertige, vielseitige Pianistin zeigte und von den Herren Heerman und Brinkmann (Trio Op. 97 von Beethoven), ferner von Frl. Thomae und Herrn Hill (Duett von Marschner) aufs Beste unterstützt wurde.

Indem ich im Geiste die grosse Reihe der musikalischen Genüsse, welche der verwichene Winter bot, an mir vorüber ziehen lasse, treten gewisse Persönlichkeiten hervor, von deren Wirken das Gelingen so vieler Aufführungen, ich möchte sagen das Gesammt-Musikleben vorzugsweise abhängt. Da vermisse ich denn vor Allem diesmal mit Bedauern Hrn. Henkel, dessen Matinéen wir bereits als integrirenden Theil unseres Musiklebens zu betrachten pflegten, die uns in vergangenen Jahren so manches interessante Neue brachten, was an anderer Stelle gar nicht wohl gebracht werden kann. Eine ernste, andauernde Krankheit, welche Herrn Henkel im Herbste traf, war wohl die Ursache, dass eine genügende Vorbereitung der Matinéen nicht möglich war. Hoffen wir um so mehr, dieselben im nächsten Winter als alte Freunde mit neuer Freude zu begrüssen. — Herrn Wallenstein, den trefflichen Accompagnateur in den Museums-Concerten, habe ich in meinem letzten Berichte schon hervorgehoben. Noch unentbehrlicher ist Herr Carl Hill. Seine volle, wohltönende Bassstimme, welche fast jeden Hörer sofort für ihn einnimmt, seine würdige Gesangsweise im Oratorium und sein vorzüglicher Liedervortrag sind auch ausserhalb Frankfurt so wohl bekannt, dass er zu vielen auswärtigen grösseren Gesangsaufführungen zugezogen wird. Weniger bekannt dürfte sein, mit welcher Bereitwilligkeit und Anspruchslosigkeit er jederzeit aushelfend eintritt, wofür ihm Concertgeber und Concertpublicum den wärmsten Dank schuldig sind. — Endlich dürfte es auch an der Zeit sein, einen öffentlichen Dank auszusprechen Herrn Carl Müller, dem Director des Cäcilienvereins und der Museumsconcerte. Selten hat wohl ein Director bei Uebernahme seiner Aemter mit mehr Schwierigkeiten, mit mehr Misstrauen zu kämpfen gehabt, als Herr Müller. Er musste sich sein Terrain Schritt um Schritt erobern; und siehe da, es ist ihm dies so gelungen, dass die Zahl seiner Widersacher jetzt nur noch eine verschwindend kleine ist. Der Cäcilienverein hat unter seiner Leitung ganz entschiedene Fortschritte gemacht, seine Leistungsfähigkeit ist sehr bedeutend erhöht: der Chor hat an Vollklang und Sicherheit der Einsätze merkwürdig gewonnen, Dank der nie ermüdenden Hingebung und Energie des Directors. Auch ist es vorzugsweise ihm (und in zweiter Linie den Quartettisten Heerman und Genossen) zu danken, dass Meister Schumann in seinen Instrumentalwerken uns nun keine unbekannte Grösse mehr ist, wie noch vor wenig Jahren. Vielleicht gelingt es ihm auch, in einem der nächsten Winter dieses Meisters »Paradies und Peri« oder »Der Rose Pilgerfahrt« uns vorzuführen, die hierorts immer noch gänzlich unbekannt sind.

Nachrichten.

Aus London wird uns geschrieben: Cherubini's »Medea« wurde am 6. Juni in Her Majesty's Theater und in England überhaupt zum ersten Male aufgeführt und reiht sich in der sorgfältigen Inscenesetzung würdig dem an derselben Bühne gegebenen »Fidelio« von Beethoven an. Das gewaltige Werk machte den tiefsten Eindruck. Besonders imponirten die herrlichen Chöre; unter vielem Andern auch das Duo zwischen Medea und Jason am Schlusse des ersten Actes. Ebenso das Finale des zweiten Actes, die Hochzeitsceremonien, zwischen welchen Medea abseits ihre rachedurstigen Drohungen ausstösst. Die Einleitung des hochdramatischen dritten Actes aber übte eine erschütternde Wirkung, hier zeigt sich der Meister in seiner ganzen Grösse. — Frl. Tietjens war in Gesang und Spiel eine Heldin und verdient die höchste Anerkennung. Dr. Gunz stand ihr als Jason ebenbürtig zur Seite; Santley (Kreon) war der stets edle Sänger, dem nur diese Partie zu tief liegt; auch die kleinen Rollen, Neris, Lamia und Clyte waren durch die Damen Sinies, Redi und Moya entsprechend besetzt. Ungenügend war nur Frl. Laura Harris als Dirce, eine den Kinderjahren kaum entwachsene Sängerin. Der Text ist von Marchesi ins Italienische übersetzt und die Recitative vom Capellmeister Arditi geschickt dem Uebrigen angepasst. Arditi hat allen Fleiss auf das Einstudiren dieser Oper verwendet und Orchester und Chöre sind ganz ausgezeichnet, so wie auch die Ausstattung höchst anständig. Das Interesse steigerte sich bei der ersten Aufführung von Act zu Act, und die Hervorrufe waren zahlreich. Bei der gestrigen Aufführung (19. Juni) war das Theater in allen Räumen gefüllt und die noch bei weitem grössere Theilnahme zeigte, welcher Unterlas-

Digitized by Google

sungssünden die Bühnen sich schuldig machen, solche Schätze brach liegen zu lassen. Wäre es nicht passender, das Vorhandene und Erprobte zu benutzen, statt problematische Wallfahrten zu unternehmen? — Ferner wird uns ebendaher geschrieben: Die Redi, welche in »Medea« auftrat, ist die Tochter der Wiener Hofschauspielerin J. Rettich. — Frl. Bettelheim kam nur 2—3mal zum Singen, die Grossi mit ihrer Prachtstimme hat sie ganz überholt. Frl. Bettelheim ist von Mapleson auf 3 Jahre engagirt. — Joachim fängt an übermüdet zu werden; er ist von Chappell auf 12 Wochen engagirt und wird von diesem gehörig ausgebeutet. — Joseph Hauser von Carlsruhe hat wiederholt gesungen und gefällt sehr, auch Lauterbach erhält sich trotz Joachim. Frau Schumann wurde ausserordentlich gefeiert. — Samstag tritt Rokitansky von Wien in Her Maj. Theatre als Marcel auf. — Frl. Liebhardt ist mit ihrem Material schier zu Ende. — Ilma de Murska macht volle Häuser, Wachtel ist nicht besser als er auf dem Continent war, Gunz macht stark in Classischem (er wird im August auch beim Musikfest in Hereford mitwirken), Schmid gefällt als Marcel sehr; die Lind sang auch wieder einmal und zeigte, dass sie mehr Schule hat als Alle zusammengenommen.

In Oldenburg kamen in den Concerten des vergangenen Winters in meist sehr gelungener Weise folgende Werke zur Aufführung. 1) Durch die grossherzogliche Capelle: a. Symphonien: Beethoven, Nr. 2 (D-dur), Nr. 4 (B-dur); Mozart, in C-dur (mit Fuge); Lachner, erste Suite; Brahms, Serenade (D-dur); R. Schumann, Nr. 2 (C-dur); Haydn, C-moll; Mozart, Adagio aus der Serenade für Blasinstrumente (B-dur). b. Ouvertüren: Beethoven, Op. 124 (Zur Weihe des Hauses), zu »Coriolan«; Cherubini, zu »Medea«; Weber, zu »Preciosa« und »Oberon«; Mendelssohn, zu »Athalia«; Spohr, zu »Faust«; R. Wagner, »Faust«; R. Schumann, zu »Genoveva«. c. Concerte und Concertartiges: Rode, für Violine in A-moll; Niels W. Gade, (Op. 23) Frühlingsphantasie, Concertstück für vier Solostimmen, Orchester und Pianoforte; K. Schubert, für Violine; L. Spohr, Doppelconcert für Violine; Lipinski, Militärconcert für Violine; Jules de Swert, Mazurka für Violoncell; Mozart, Recitativ und Arie aus »Idomeneo«; Meyerbeer, Recitativ und Arie aus der Oper »*Il Crociato in Egitto*«; Mozart, Recitativ und Arie aus »Don Juan«; Weber, Arie aus »Freischütz«; S. Bach, Adagio für Violine; Lieder von Beethoven, Schubert, Mendelssohn. 2) Durch das Quartett der Herren Gebrüder Engel, Schmidt und Ebert, woran sich Pianofortevorträge des Herrn A. Dietrich schlossen: Haydn, G-dur (Op. 54); Beethoven, C-moll (Op. 18); Mozart, G-moll; Mendelssohn, F-moll (Op. 80); Haydn, C-dur (Op. 54 Nr. 2); E. F. Richter, E-moll (Op. 25); Mozart, D-moll; Beethoven, Es-dur (Op. 127); Haydn, B-dur (Op. 76), R. Schumann (Op. 44 Nr. 1); A. Dietrich, Trio in C-moll (Op. 9); Beethoven, Sextett in Es-dur (Op. 81); R. Schumann, Trio in D-moll (Op. 63); Mendelssohn, Trio in D-moll (Op. 49); Beethoven, Trio in Es-dur (Op. 70 Nr. 2); Haydn, Trio in G-dur; R. Schumann, Sonate für Violine und Pianoforte (D-moll, Op. 121); Beethoven, Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell (B-dur, Op. 11). 3) Durch den Gesangverein: Das Oratorium »Elias« von Mendelssohn; Requiem von Mozart; »Die Braut vom Liebenstein« von A. Dietrich. — Fremde Solisten waren: Frl. Aglaja Orgeni (Sopran); Herr Jules de Swert (Cellist); Frl. Elisabeth Metzdorff (Sopran); Herr Wilhelmj (Violinist); Frau Schlegel-Köster (Sopran).

Unter des neuen Capellmeisters Ferd. Breunung Leitung wurden in Aachen bisher Mendelssohn's »Elias« und »Walpurgisnacht«, dann Beethoven's 8. Symphonie u. A. in sehr befriedigender Weise aufgeführt.

Bei A. H. Payne in Leipzig erscheinen, ausser Haydn's 83 Quartetten, jetzt auch in netter und sehr billiger Ausgabe desselben Meisters Claviertrios (34). Die Redaction dieser Ausgabe hat Herr Hermann, einer der ersten Leipziger Künstler, mit vieler Einsicht und gutem Geschmack besorgt. Dies bezieht sich namentlich auf die Vortragszeichen, welche, ohne gehäuft oder von allzu subjectiver Anschauung dictirt zu erscheinen, nach ächt musikalischen Grundsätzen das Wesentliche und Nothwendige enthalten.

L. Ritter von Köchel wird demnächst 88 neu aufgefundene Original-Briefe Beethoven's an den Erzherzog Rudolph erscheinen lassen.

Als demnächst erscheinend (Berlin, Guttentag) ist angekündigt: R. Schumann, sein Leben und seine Werke von Aug. Reissmann.

Donizetti's kürzlich wieder aufgefundene Oper »Maria Stuarda« (1834) wurde im San Carlo-Theater zu Neapel mit Erfolg gegeben.

Wie wir soeben erfahren, soll in die Stelle Gernsheim's in Saarbrücken der Operncomponist A. Langert eintreten.

Leipzig. Mehrere der Stücke, welche Herr Riedel in seinen letzten Aufführungen in der Thomaskirche zu Gehör brachte, haben in den hiesigen höheren musikalischen und theologischen Kreisen Aergerniss verursacht, und wir müssen Herrn Riedel darauf aufmerksam machen, dass er bei fortgesetzten Abirrungen von dem, was man von seinem Vereine erwarten darf und wegen der heiligen Stätte, wo er seine Aufführungen ins Werk setzt, fordern muss, sich in Gefahr befinden würde, die Sympathien jener Kreise vollständig einzubüssen. Zum Glück werden die nächsten Aufführungen den begangenen Fehler einigermaassen sühnen, da Herr Riedel in denselben folgende Werke vorzuführen verspricht: »Die sieben Worte« von H. Schütz, das »*Stabat mater*« von Astorga, die Johannes-Passion von S. Bach und Beethoven's grosse Messe (oder »Israel« von Händel).

— Der Dilettanten-Orchester-Verein veranstaltete am 25. Juni seine 27. Aufführung, deren Programm folgende Stücke enthielt: Symphonie in D-dur von Mozart; Thema und Variationen aus dem Kaiserquartett von J. Haydn, ausgeführt vom gesammten Streichquartett; zwei schottische Lieder von Beethoven; vierhändige Sonate in F-moll (erster Satz) von Onslow; Erlkönig von Schubert; *Allegro brillant* für Pianoforte zu 4 Händen (Op. 92) von Mendelssohn; Ouvertüre zu »Oberon« von C. M. v. Weber.

Zeitungsschau.

Ueber die Aufführungen von »Tristan und Isolde« in München führen wir heute einstweilen an, was andere und namentlich die grossen politischen Zeitungen darüber bringen. Es haben bisher drei Aufführungen stattgefunden, bei welchen der König, Wagner's Protector, jedesmal zugegen war und mit Beifallsbezeugungen voranging, in welche das Publicum einstimmte. Die Darsteller und Rich. Wagner wurden jedesmal stürmisch applaudirt und 3—4mal gerufen. Dies die Thatsachen. Die Mehrzahl der grossen politischen Zeitungen scheint sich indess der längst festgestellten Meinung jener Musiker anzuschliessen, für welche R. Wagner's hier eingeschlagene Richtung eine beklagenswerthe Verirrung ist. Wir haben nur von einem einzigen grösseren Blatte gehört, welches einen enthusiastischen Ton anstimmt, vom Wiener »Botschafter«, dessen Redacteur, Fr. Uhl, R. Wagner's Freund ist. Mässiger verhält sich die Wiener »Neue Freie Presse« (13. Juni), wo der Berichterstatter (wie es scheint, ist es nicht der Musikreferent des Blattes, Herr Dr. Hanslick, der seinen Berichten immer die Chiffre *Ed. H.* vorsetzt) das Hauptagens der Wirkung in dem eigenthümlichen Charakter der Musik zu finden glaubt, »und zwar ganz besonders in der elementarischen Wildheit und Leidenschaftlichkeit, in der sie wie vom Sturm gepeitschte Meereswogen in jäh wechselndem Auf und Nieder an uns vorüberrauscht und uns, wir mögen wollen oder nicht, in jene tief tragische Wirkung hineinreisst, die der Mensch dem Kosen (?) und Tosen der unentrinnbaren Natur- und Schicksalsmächte gegenüber empfindet«. — Entschieden verwerfend ist das Urtheil E. Schelle's, der früher für Wagner Partei nahm, in der alten Wiener »Presse« (13. und 17. Juni). Er fasst sein Urtheil dahin zusammen, »das Gedicht« sei »in jeder Beziehung eine Absurdität, die Musik, mit Ausnahme einiger Partien, das raffinirte Gebräu einer abgelebten krankhaften Phantasie«. Auch die Augsburger Allg. Zeitung (16. Juni) und die Berliner Nationalzeitung (13. Juni) verurtheilen die Richtung, welche Wagner hier genommen, im Ganzen entschieden. — Wir werden unsere Leser im Laufenden darüber erhalten, was sonst noch etwa von bemerkenswerthen Stimmen für und gegen vorgebracht wird und bitten unsere Herren Mitarbeiter uns solche namhaft zu machen oder, noch besser, einzusenden.

Die Niederrh. M.-Zeitung, welche sich rühmt, nebst den Wiener »Recensionen« die einzige Musikzeitung (?) zu sein, welche »die Wahrheit in Bezug auf Rich. Wagner und Genossen sagt«, lässt in derselben Nummer (22) die »Schöne Helena« von Offenbach über die Maassen loben!

In einem Artikel der Wiener »Recensionen« Nr. 22 wird die neuerdings bei Albert Bach in Berlin ausgegebene Sonate in C-moll Op. 47 von Mozart aus dargelegten inneren Gründen für unächt erklärt und in Nr. 24 bestätigt Nottebohm, dass die fragliche C moll-Sonate von Eberl, während eine Sonate in B eine Zusammenstellung von A. E. Müller sei.

Die Pariser »*Revue et Gazette musicale*« enthält in Nr. 24 einen Bericht über das letzte Niederrheinische Musikfest von Léon Durocher, der mit Wärme für Händel und Schumann, beide für Frankreich noch ziemlich unbekannte Grössen, auftritt und deshalb den Dank deutscher Musikfreunde verdient. Die darin niedergelegte Kritik über das Musikfest enthält viel Wahres und Richtiges. Nur wenn der Verfasser meint, die beiden Chöre im »Israel« hätten ganz getrennt aufgestellt werden müssen, etwa der zweite auf der Gallerie, so ist das eine französische Ansicht, die wir nicht theilen. Die beiden Chöre bilden im Israel keine Gegensätze, sondern vereinigen sich durchaus zum Ausdruck desselben Inhalts. Besondere »Effecte« im französischen Sinn würden sich aus der entfernten Aufstellung daher gar nicht einmal ergeben, und würde dieselbe nur zerreissen, was wesentlich zusammengehört.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[98] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Lehrbücher, Uebungsstücke und Etuden für das Pianoforte.

	Rthl. Ngr.
Bach, Joh. Seb., Das wohltemperirte Klavier. 48 Präludien und 48 Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten. Neue verbesserte Ausgabe. 2 Theile . . . . . à	3 —
Bertini, H., 24 Etudes. Op. 29	1 —
—— 24 Etudes. Op. 32	1 —
Bibl, R., 6 kurze Klavierstücke zu 4 Händen. Op. 13 . . .	1 —
Boenicke, H., Der erste Unterricht im Pianofortespiel. Uebungen und Tonstücke in systematischer Folge . . . . n.	— 15
Chopin, Fr., 12 Etudes. Op. 25. Liv. 1. 2. . . . . à	1 15
Dieselben einzeln: à 5—12½ Ngr.	
Clementi, Gradus ad Parnassum, ou l'art de jouer le Pianoforte, démontré par des Exercices. Vol. I. et II . . . à	2 20
—— do. do. - III	3 —
Cramer, Etude en 42 Exercices dans les différents tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d'étudier cet instrument à fond	2 —
—— Suite ou 2me Partie de l'Etude	2 —
—— Dieselben Etuden. 1° Abtheilung. Mit leitenden Anmerkungen für Musiktreibende herausgegeben von *Jul. Knorr*	2 —
—— —— 2° Abth. In gewählter Aufeinanderfolge herausgegeben von Demselben	2 —
—— Praktische Pianoforteschule	1 10
Czerny, C., Aufmunterung zum Fleiss. 24 unterhaltende Uebungsstücke. Op. 684. 4 Hefte . . . . . à	1 —
—— 24 Grandes Etudes de Salon, caractérist. et pittor. Op. 692. Liv. 1. 2. 3. 4. . . . . à	1 5
Dussek, Pianoforteschule. Neue Ausgabe	1 —
—— 12 Leçons progress. Op. 16. Liv. 1. 2. . . . . à	— 22½
Duvernoy, J. B., 24 Etud. mélodiques, faciles et doigtées pour les petites mains. Op. 61. Liv. 1. 2. . . . . à	— 25
—— Ecole du mécanisme. 15 Etudes comp. expressément pour précéder celles de la Vélocité de Czerny. Op. 120 .	1 10
Eggeling, E., Anweisung und Studien zu einer gründlichen und schnellen Ausbildung im Klavierspiele nach Joh. Seb. Bach's Manier, für Anfänger und Geübtere. Erster Theil .	2 15
—— Anweisung etc. Zweiter Theil	1 10
—— Anweisung für Kinder, nach der Methode J. S. Bach's Klavier spielen zu lernen. Vorschule zu vorstehendem Werke	1 —
—— Das Studium der Tonleitern	2 —
—— Studium der Tonleitern auf dem Pianoforte für Kinder. Vorschule zu dessen Studium der Tonleitern für Pianofortespieler	— 15
—— Studium für die höhere mechanische Ausbildung im Klavierspiel	— 25
—— Neue Methode des Klavierspiels für die früheste Jugend	1 20
Heller, St., 24 Präludien. Op. 81. Heft 1. 2. 3. . . . à	— 25
Henselt, A., 12 Etudes de Salon. Op. 5. Liv. 1 et 2 . . à	1 15
Herz, H., Exercices et Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs. Op. 21	1 15
—— Collection d'Exercices, Gammes et Pass. pour le Piano à l'usage des Elèves, qui desirent faire des progrès rapides. Nouv. Edition par J. Knorr	1 —
Hummel, J. N., Préludes dans tous les 24 tons maj. et min.	— 15
Kalkbrenner, F., Etudes faciles et progress. Op. 169. Liv. 1. 2. . . . . à	1 —
Kalkbrenner, F., Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludiren u. Improvisiren. Op. 190	4 —
Klengel, Canons et Fugues, dans tous les tons majeurs et mineurs. En deux parties . . . . . à	5 —
Knorr, J., Materialien für das mechanische Klavierspiel . .	2 15
—— Wegweiser f. d. Clavierschüler im ersten Stadium. Eine Sammlung gewählter Clavierstücke in möglichst rechter Progression	2 15
Köhler, L., Op. 70. Mechanische und technische Klavier-Studien, als tägliche Uebungen für jede Bildungsstufe . .	3 —
—— Op. 120. Technische Virtuosenstudien für Clavierspieler nebst theoretischen Anleitungen zur täglichen Uebung für die ganze Bildungszeit	3 —
Krause, A., Etuden zur Ausbild. des Trillers. Op. 2. Heft 1. 2. à	— 20
—— Uebungsstücke für Anfänger im Pianofortespiel. Op. 4 .	— 25
—— Zehn Etuden für das Pianoforte. Op. 5. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig.) 2 Hefte . . . à	— 25
Dieselben einzeln à 5 bis 10 Ngr.	
Le Couppey, F., ABC des Pianoforte. Schule für Anfänger. Deutsch und französisch	3 —
—— Das Alphabet. 25 sehr leichte Etuden für kleine Hände (ohne Octaven) für das Pianoforte, zugleich als Ergänzung der Schule für Anfänger. Op. 17	1 5
—— Schule der Mechanik des Klavierspiels. Uebungen in 15 Serien zu Erlangung eines lockeren, gleichmässigen und freien Anschlags	2 —
—— L'Agilité. 25 Etudes progress. de mechanisme et de légèreté. Op. 20	1 20
—— Le Style. 25 Etudes. Op. 21	1 20
Liszt, F., Etudes d'exécution transcendante. Seule Edition authentique revue par l'auteur. Cah. I. et II . . . . à	2 15
—— Grandes Etudes de Paganini transcrites. Seule Edition authentique entièrement revue et corrigée. Cah. I. et II à	1 10
—— Les mêmes séparées: à 10—20 Ngr.	
Plaidy, L., Technische Studien für das Pianofortespiel. (Eingeführt in den Conservatorien der Musik zu Leipzig und München.) Zweite vermehrte Ausgabe	2 —
—— Dieselben mit englischem Texte	2 20
Thalberg, S., 12 Etudes. Op. 26. Liv. 1. 2 . . . . . à	1 15
Dieselben einzeln à 7½—12½ Ngr.	
Vogt, J., 12 grandes Etudes. Op. 26. Cah. 1. 2. . . . à	— 7½
Voss, Ch., Grande Etude à l'Exercice des octaves. Op. 54 .	— 15
Wohlfahrt, H., Kinder-Klavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. Erster Theil. 14. Aufl.	1 —
—— Dieselbe. Zweiter Theil	1 —
—— Grössere und rein praktische Elementar-Klavierschule mit über 400 Uebungsstücken in methodischer Stufenfolge	2 15
—— Der Klavierfreund. Ein progressiver Unterricht f. Kinder. 4. Aufl.	1 —
—— Klavier-Uebungen für Kinder, um selbige nach seiner Kinder-Klavierschule weiter zu führen. 2. Aufl.	— 20
—— Uebungsstücke in Variationenform zum Anschluss an seine Kinder-Klavierschule. Op. 35	— 25
Wolff, E., 24 Etudes fac. et progressives. Op. 90. Liv. 1. 2 à	1 —
—— 24 grandes Improvisations ou Etudes. Op. 100. Liv. 1. 2 à	1 10

[99] In unserm Verlage erscheint:

Bargiel, W., Symphonie für grosses Orchester.
—— **Suite** für Pianoforte.

Leipzig, Juni 1865. **Breitkopf & Härtel.**

[100] Ein **Orchester-** und **Sologeiger** wird für die Kapelle einer Provinzialstadt gesucht. — Derselbe muss sich zum Dirigenten eignen und kann auf eine Einnahme von circa 400 Thlr. jährlich rechnen.
Anmeldungen franco unter Adresse **D. J.** in der Expedition dieser Blätter.

An die geehrten Abonnenten.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 5. Juli 1865. **Nr. 27.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz (Erster Artikel) [Schluss]. — Tristan und Isolde. — Kritische Anzeigen (Sammlungen). — Musikleben in Coblenz. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz.

Erster Artikel.

(Schluss.)

Es ist charakteristisch, dass eine freiere und selbständigere Stellung gerade von einem Künstler gewonnen wurde, dessen eigene Production von vorne herein sich unverkennbar als eine mit der Bach'schen wahlverwandte, im Studium Bach's wurzelnde, zugleich aber doch wieder ganz selbständige gezeigt hatte. Die Compositionen von Franz zeigen fast Nichts von Bach'schen Manieren, Nichts von Contrapunktik in dessen Stile, sie knüpfen aber an die Bach'sche Harmonik an, nehmen deren Oekonomie in moderne Formen herüber. Sie copiren Bach nicht, verrathen aber deutlich genug, dass sie dieselben künstlerischen Ideale verfolgen, denen jener nachging. Die Franz'sche Lyrik sucht, wie die kirchliche Bach's, durch die Einkehr in sich selbst, durch stete innerliche Arbeit an sich selbst, eigenthümlichen Schwung zu erlangen, sie sucht ihren Werth und ihre Bedeutung in der Innerlichkeit ihrer Processe.

Wir halten solch selbständiges Streben in verwandter Richtung für eine bessere Vorbereitung zur Lösung unserer Aufgabe, als alle Anstrengungen etwa, in eigenen Productionen mit der Technik der alten Meister wetteifern, noch jetzt in ihrem Stile schreiben zu wollen.

Ein ganz und gar an Bach geschultes Ohr von grosser natürlicher Feinheit — eine Eigenschaft, die selbst die Gegner von Franz immer anerkannt haben — fühlte die Unzulänglichkeit der bisherigen Methode und fand ihre Resultate unerträglich. Dieser Eindruck sicher mehr, als etwa volle historische Klarheit über die oben erwähnten Thatsachen, scheint die Wurzel gewesen zu sein, welche die Franz'schen Bearbeitungen hervortrieb. Dieselbe Pietät, welche Andere zurückhalten mochte, sah sich, nachdem sie einmal jenen Standpunkt gewonnen hatte, auf die umfassendsten Anstrengungen, die Aufbietung aller Energie angewiesen. Franz scheint die eigene Production völlig hintangesetzt, seit Jahren seine ganze Kraft jenen Bearbeitungen zugewendet zu haben. Auch hiermit hat er nur die richtige Consequenz gezogen: die Aufgabe, wie sie nach allem Gesagten zu stellen ist, fordert einen ganzen Mann.

Es handelt sich nun in erster Linie blos darum, den natürlichen und darum berechtigten Ansprüchen des Ohrs gerecht zu werden. Wer diese missachten wollte, tritt damit dem Wesen der Kunst zu nahe. Wir würden deshalb eine Bearbeitung für geboten halten, wenn auch nicht der historische Sachverhalt dafür spräche.

Die Bach'schen Partiturskizzen misshandeln in wörtlicher Wiedergabe das Ohr oft auf wahrhaft grausame Weise. Abgesehen von dem peinlichen Eindrucke des Ganzen, den wir oben anschaulich zu machen suchten, findet man im Einzelnen Stellen, wo die Stimmen so rücksichtslos geführt sind, dass das Gleichgewicht nothwendig verloren gehen muss, wo nur eine Folge der härtesten und unvermitteltsten Dissonanzen zu Gehör kommt. Solche Stellen wirken, ganz abgesehen von dem Gesichtspunkte der Schönheit, auch nicht charakteristisch, weil sie einfach unverständlich, widerspruchsvoll in sich sind. Mit Linien, die nicht auseinander zu halten sind, die sich verwirren, wird gar Nichts dargestellt. Es kommt darin nur eine ganz zwecklose Hässlichkeit zu Tage.

Wie für Alles, hat man auch hier verhüllende und beschwichtigende Phrasen gesucht und gefunden. Die musikalischen Nazarener finden in solchen Wendungen nur das sinnliche Element der Kunst in sonst unerhörter Weise gezügelt und meinen wohl gar, es werde damit Nichts bezweckt, als die »Anregung protestantischer Selbstthätigkeit«. Andere geben zu, dass die Region künstlerischer Eindrücke hier ihr Ende erreicht hat und dass der Hörer die widerstandslose fromme Ergebung hinzubringen müsse, die nur auf dem Boden des kirchlich orthodoxen Glaubens wächst: nur wahre Frömmigkeit könne Bach auf seinen Wegen folgen und mit ihm in diesen Tonwüsten aushalten. Wenn man sich an den Buchstaben der Partituren klammern will, geben wir Letzteres zu. Es gehört die vollste Resignation dazu, solches Kreuz auf sich zu nehmen, man muss das Bedürfniss des Martyriums haben, man muss der bösen Welt und ihrer schönen Kunst völlig abgestorben sein, um dergleichen erträglich zu finden.

Wir räumen Bach keine exceptionelle Stellung in der Kunstgeschichte ein: den grossen Gesetzen, welche in dieser lebendig sind, halten wir auch ihn unterworfen. Sollte er irgendwo dagegen unzweideutig verstossen haben, so wäre darin nur der endliche Theil seiner Kunst zu erkennen.

Wie es den Grössten ausnahmslos widerfuhr, hin und wieder den Manieren ihrer Zeit und damit der Endlichkeit zu verfallen, so auch Bach. Die Lust an Schwierigkeiten, die Neigung, das Gewagteste zu unternehmen, in immer gesteigerten Combinationen bis in die entferntesten

Digitized by Google

Winkel der Tonwelt vorzudringen, eine Selbstgewissheit und eine Zuversicht zu der eigenen Kunst ohne gleichen, eine Ausdauer, die bis an Eigensinn streift — dies sind sehr wesentliche Züge in seinem Bilde. In diesen Eigenschaften, die ihn zum Virtuosen in jedem Sinne machten, liegen gleichmässig die Keime zu seinen herrlichsten Leistungen, wie zu bedenklichen Uebergriffen, welche der Erfolg nicht immer rechtfertigt. Es war gar nicht anders möglich, dass er mitunter den Gefahren der auf die eigene Kraft trotzenden Virtuosität unterlag.

Wir würden demgemäss den grössten Theil der hier in Frage gezogenen Skizzen dem abgestorbenen Theile seiner Production zurechnen, sie ohne Rückhalt als manierirt bezeichnen, soweit nicht eine Bearbeitung die zu Tage liegenden Uebelstände zu beseitigen oder genügend zu verdecken vermag. So lange eine solche nicht gegeben ist, liegt darin nur todtes Material vor, das der wahren Belebung erst bedarf und das missbraucht wird, wenn es dem Publicum als ein vollendetes Werk Bach's vorgeführt wird. Anspruch auf unsere Theilnahme erlangen diese Werke erst, wenn sie in der Fülle des Wohlklangs vor uns treten. Das Ohr ermüdet schnell, wenn es unausgesetzt harmonische Räthsel rathen, aus den dürftigsten Andeutungen sich erst mühsam ein musikalisches Ganzes zusammensetzen soll: es dürstet danach, alles Wesentliche sinnlich und leibhaftig wahr- und in sich aufzunehmen. Die Kunst muss diese Ansprüche erfüllen, sie darf, wenigstens nicht auf die Dauer, blos reizen und spannen, sie muss für ihre Intentionen deutliche, unzweideutige, abgerundete Formen finden. Diese zu ermitteln, ist Sache der Bearbeitung.

Unter Wohlklang verstehen wir natürlich nur ein Klingen, das in sich abgeschlossen befriedigt, den Eindruck in sich nothwendiger Tongestaltung macht, keineswegs ein Klingen, das noch besonders charakteristische Vorzüge, eine besondere Süsse und Fülle, oder gar das gesättigte Colorit moderner Instrumentation hätte. Wir verlangen nur das Unentbehrliche leibhaft zu hören, wir fordern die Ausgleichung zu Tage liegender Missverhältnisse, wie wenn z. B. die verschiedenen Stimmen mehrere Octaven auseinander isolirt umherflattern, die Rechtfertigung auftretender Dissonanzen, die in den Hauptstimmen nicht gehörig vorbereitet und aufgelöst sind, die wirkliche Verkörperung der musikalischen Logik, die sich bei Bach nur in seinen Bezifferungen angedeutet findet, kurz die Wahrung aller der Grundgesetze, an die sich alle grossen Meister immer gebunden haben. Es ist dies das Minimum unserer Ansprüche, das jede Stil- und Schreibweise, jede Schule, jede Kunstperiode, immerhin in ihrer Art, aber im Wesentlichen befriedigen muss, worauf wir auch Bach gegenüber nicht zu verzichten gedenken.

Selbst dieses Minimum gewähren die älteren Bearbeitungen nicht, oder wenigstens nicht gleichmässig, nicht methodisch, oder nur in der kärglichsten Weise. Erst in den Franz'schen Bearbeitungen bleibt uns nach dieser Seite hin Nichts zu wünschen übrig, erst hier wird uns durchweg wohlklingende Musik geboten, das Ohr wirklich zufrieden gestellt.

Schon hiermit allein ist mehr gewonnen, als man auf den ersten Blick annehmen möchte. Die Herbigkeit und Strenge der künstlerischen Physiognomie Bach's erweist sich nicht mehr als die extreme, die man ihm nach den Eindrücken der früheren Praxis beilegen musste, sie wird auf ihr rechtes Maass zurückgeführt. Seine Production zerfällt nun nicht mehr in zwei scharf von einander abstechende Theile, die verschiedenen Klangwelten anzugehören scheinen, von denen der eine sich leicht und organisch mit unserer weiteren classischen Kunst in Zusammenhang bringen lässt, der andere dieser wie feindlich und unversöhnbar gegenübersteht, der einheitliche Charakter der Gesammtkunst Bach's tritt vielmehr ungezwungen und überzeugend zu Tage. Damit sind zugleich alle Zweifel darüber beseitigt, ob nicht eines der grössten musikalischen Genies die Grundgesetze des Wohlklangs und damit alle Traditionen der gesammten classischen Kunst durch seine Wagnisse ernstlich in Frage gestellt habe und ob nicht aus seinen Werken jenes verwirrende »schön ist hässlich, hässlich schön« herausklinge.

Man sage nicht, es habe nie Grund zu solchen Zweifeln vorgelegen und man habe sie nie getheilt: jene verkehrte Kunstübung drängte sie unbefangenen Ohren immer wieder auf, was auch die gelehrten Kenner Bach's dazu sagen mochten. Nur die künstlerische That konnte dies Gewölke zerstreuen, nur sie konnte überzeugende Gewalt üben, indem sie jenen peinlichen Eindrücken ein lebendiges, beruhigendes und klares Bild gegenüberstellte.

Was nun über jenes Minimum hinaus zu fordern war und geleistet wurde, wird in einem weiteren Artikel dargelegt werden.

Tristan und Isolde.

München. ♂ Was jahrelang für eine Unmöglichkeit galt, die Aufführung von Richard Wagner's »Tristan und Isolde«, ist auf der Münchener Hofbühne nun dreimal vor sich gegangen. Noch nie hat bis jetzt ein Componist so unglaubliche Anforderungen an die physischen und geistigen Kräfte der ausführenden Künstler gemacht, noch nie sah aber auch ein Componist so ausserordentliche Verhältnisse zusammenwirken, um ein so merkwürdig kühnes Unternehmen durchzuführen. Das Machtgebot des liebenswürdigsten Königs entschied zu Gunsten seines Günstlings; seiner unbeschränkten Munificenz hat er es zu danken, dass das Werk glänzend ausgestattet und ganz nach seinen Angaben inscenirt wurde; die Vertretung der Titelrollen durch das Schnorr'sche Ehepaar, der nimmer ermüdende Eifer seines Kampfgenossen Hans von Bülow, der in seinem Beisein die Proben leitete, endlich das ebenso tüchtige als bereitwillige Hoforchester leisteten ihm sichere Gewähr für eine seinen Intentionen völlig entsprechende Aufführung. So waren denn diese drei Vorstellungen in der That zugleich als Mustervorstellungen anzusehen, und wir danken es Alle Ludwig II., dass aus dem Dunkel prophetischer Ankündigungen ein Werk ans Licht geführt und in würdigster Weise dem objectiven Urtheil unterstellt wurde, welches der Grenzstein einer neuen Epoche, die Richtschnur für ein neues künstlerisches Schaffen werden sollte.

Der äussere Erfolg dieses Werkes ist unsern Lesern der Hauptsache nach bekannt; er war glänzender, als die Gegner der Wagner'schen Richtung es gewünscht, Wagner selbst aber und seine Anhänger es geträumt haben mögen. Die nicht hoch genug zu rühmenden, wahrhaft poetischen Leistungen des Schnorr'schen Ehepaars wurden in sämmtlichen Vorstellungen durch Hervorruf nach jedem Act belohnt; jedesmal wurde auch Wagner zum Schlusse der Oper 2- bis 3mal (einmal auch schon nach dem ersten Act) stürmisch gerufen und, so oft er erschien, mit Jubel begrüsst.*) Freilich ist dieser Erfolg im Interesse der Wahr-

*) Das berühmt gewordene Absperren der Gallerie, eine bei der ersten Vorstellung getroffene Maassregel, womit man einer gefürchteten Demonstration gegen Hans von Bülow vorbeugen wollte, war durchaus unnöthig; das Münchener Publicum pflegt zwar seinem Unmuth über erlittene Unbilden in derben Ausdrücken Luft zu machen,

Digitized by Google

heit etwas genauer zu untersuchen. Wie zur Ermöglichung der Aufführung, wirkten auch hier ungewöhnliche Umstände zusammen. Constatiren wir erst, dass trotz der fatalen Verzögerung durch die Unpässlichkeit der Frau Schnorr noch eine beträchtliche Anzahl gerade der eifrigsten Anhänger Wagner's in München war, welche den Vorstellungen beiwohnten und im Applaus unleugbar vorangingen, dass sich diesen natürlich die hier befindlichen Freunde dieser Richtung freudig anschlossen, dass, wie bis jetzt noch nicht dementirt wurde, Wagner jedesmal über mehr als 300 Freikarten zu verfügen hatte: so erscheint diese Aufnahme schon in einem nicht ganz zweifellosen Licht und ist keineswegs maassgebend für den Geschmack des Münchener Publicums. Wer ferner die Stimmung der Zuhörerschaft während der einzelnen Acte aus Mienen und Geberden studirte und mit dem mehr erzwungenen als natürlich freudigen Applaus nach Fallen des Vorhangs verglich, konnte deutlich wahrnehmen, dass dieser Applaus nicht die Kundgebung innerer Ueberzeugung und aufrichtigen Gefallens, sondern die Folge ganz anderer Einflüsse war. Abgesehen von der notorischen Loyalität gegen Wagner's königlichen Schutzherrn, welcher der patriotische Münchener jede andere Rücksicht opfert, geniesst der Componist des Tannhäuser eine zu hohe Achtung, als dass man einem Werke aus seiner Feder nicht mit einem gewissen Respect entgegen käme, und Viele vergassen — ganz gegen Wagner's unlängst ausgesprochene Intention — das Kunstwerk über dem Künstler. Dazu kommt die dem Münchener eigenthümliche Bescheidenheit, womit er ein Werk, das ihm durch Umfang und Massenwirkung imponirt, ohne dass er es nur irgendwie ergründen könnte — eben darum, weil er es nicht versteht, für unbedingt erhaben und schön annimmt (daher die Schlagwörter: grossartig, hochpoetisch, ungeheuer, colossal etc.) und mit vollständiger Gefangengebung des eigenen Urtheils voraussetzt, dass ihm nur das gehörige Musikverständniss fehlt, um es göttlich zu finden. Zu diesem naiven Glauben gesellte sich die Eitelkeit. Endlich applaudirten — damit auch der Humor nicht fehle — zumeist diejenigen, welche in den Patticoncerten das Unerhörte von Enthusiasmus geleistet haben. An eine Aufrichtigkeit ist also bei der grossen Masse im vorliegenden Fall nur sehr bedingungsweise zu glauben, und wir finden diese wirklich vorhanden nur bei einer Kategorie nicht vieler, meist junger Leute, welchen weniger ein feines Gehör und ein gesunder musikalischer Sinn, als eine gewisse allgemeine, aber künstlerisch unzulängliche Bildung eigen ist. Diese Dilettanten im bittersten Sinne, denen die absolute Musik (Sonate, Streichquartett etc.) ein Greuel ist, finden natürlich in der Vereinigung aller Künste auf der Bühne, wie sie Wagner will und in seinem neuesten Werke durchgeführt hat, eine Befriedigung, die sie in Concertsälen und in unsern classischen Opern vergebens suchen. Ausserdem ist nicht zu leugnen, dass dem Werke ein geheimnissvoller, zwar unlauterer, aber um so mächtigerer Zauber innewohnt, von dem sich manches lautere Herz, ohne zu wissen wie ihm geschah, nur zu sehr umstricken liess.

All Dem gegenüber darf auch nicht verschwiegen werden, dass sich in allen drei Aufführungen eine Opposition durch Zischen kund gab, dass man es an ironischen Aeusserungen im Theater nicht fehlen liess, dass Viele die Vorstellungen nicht bis zum Ende aushielten und Manche nur je einen Act anhörten, dass nach jeder Vorstellung in den Bier- und Kaffeehäusern entsetzlich raisonnirt wurde, dass die Musik auf die allerwenigsten Zuhörer freudig erhebend, auf die meisten aufregend und betäubend, auf fein organisirte, musikalische Nerven fast vernichtend gewirkt hat. Wir glaubten diese ausführliche Auseinandersetzung unseren Lesern schuldig zu sein und wünschen den Vertretern derjenigen Partei, welcher wir nicht angehören, dieselbe Ausführlichkeit, wenn sie ihren Freunden von ihrem am 10. Juni 1865 in München erfochtenen »Sieg«, wie sie ihn nennen mögen, Bericht erstatten.

Somit haben wir uns aufrichtig als entschiedene Gegner dieser Wagner'schen Richtung bezeichnet. Wir bitten aber, bevor wir zur näheren Betrachtung des neuen Werkes schreiten, unsere Leser, uns nicht der Befangenheit zu zeihen, sondern uns jene Objectivität des Urtheils zuzutrauen, welche gerade eine neue Erscheinung auf dem Boden der Kunst erheischt. Lange sind wir allerdings mit unserem Wissen und Gewissen zu Rathe gegangen, welcher Standpunkt diesem Werke gegenüber einzunehmen sei, lange schien es sich in seiner merkwürdigen Neuheit dem alten Calcul der Kritik zu entziehen und einen neuen zu erheischen; allein endlich gelangten wir wieder zu der Ueberzeugung, dass jener alte Calcul doch noch gelten muss, und zwar so lange uns nicht bewiesen wird, dass die Gesetze, aus denen er abstrahirt ist, verrottet und abgenutzt sind — jene ewigen, nicht von Pedanten willkührlich aufgestellten, sondern der Natur vollständig analogen und in der Zeit stetig entwickelten und geläuterten Kunstgesetze, deren Verletzung nur zum Untergang der Kunst führen kann. Für Richard Wagner, den Reformator ganz neuer Art, galten freilich diese Gesetze schon frühzeitig nicht viel. Sein hochstrebender Charakter, eine Mischung von ebenso viel Speculations- als revolutionärem Geist, drängte ihn, denselben den Krieg zu erklären — allerdings der kürzeste Weg, um neu zu sein. Er that dies anfangs halb und mit einer gewissen Verschämtheit, theils weil er sich selbst noch im Zustand einer nicht ganz abgestreiften Naivetät befand, theils weil er wohl wusste, dass er nicht auf einmal mit der Vergangenheit brechen dürfe. Jetzt hat er die Maske von sich geworfen: »Tristan und Isolde« ist das absolute Gegentheil von all Dem, was bis jetzt als künstlerisch berechtigt angesehen wurde, und zwar nach jeder Seite, sowohl in Text als Musik. Diese Erscheinung ist durchaus nicht auffallend, wenn wir den Entwicklungsgang des Wagner'schen Schaffens bis zu diesem Culminationspunkt etwas näher betrachten. Bei nicht bedeutendem Talent für absolute Musik fühlte Wagner in frühester Jugend eine um so grössere Begabung für die Oper und eine daraus entspringende Hinneigung zur dramatischen Laufbahn. Hier galt es aber die grössten Meister: Gluck, Mozart, Cherubini, Beethoven, Weber, es galt den genialen Repertoirebeherrscher Meyerbeer zu übertreffen; hiezu bedurfte es ausserordentlicher Kräfte, und wenn diese nicht in hinreichendem Maasse innen vorhanden waren, so mussten sie aussen gesucht werden. Die Ueberfluthung aller deutschen Bühnen durch den Klingklang der neueren Italiener und durch die französische Prunkoper rief in dem geistvollen Kunstjünger, der sich in diesen Erzeugnissen zunächst durch ihre meist unsinnigen Texte degoutirt fühlen mochte, die Ueberzeugung wach, dass er, der die Schäden der modernen Oper erkannt, zu ihrem Reformator berufen sei. Dies schien er auch wirklich durch die That zu bewähren, indem er durch seinen »Rienzi«, den »Fliegenden Holländer« und »Tannhäuser« die Oper nach ihrer poetischen Seite in eine neue Bahn

nicht aber das Theater zu pöbelhaften Excessen zu missbrauchen. Der König wurde enthusiastisch empfangen, und Herr v. Bülow dirigirte ohne alle Störung.

Digitized by Google

lenkte, welche für die Neuzeit insofern maassgebend geworden ist, als kein Componist mehr die Textfrage so leichtsinnig behandeln darf, wie dies wohl früher geschah. So sehr ihm diese Errungenschaft zum Verdienst anzurechnen ist, so ist sie doch nur eine äusserliche und berührt die Musik als solche nur indirect. Gleichwohl hat ihm der Tannhäuser durch seine imposante Totalwirkung und unleugbare Einzelschönheiten, an denen freilich das specifisch musikalische Element nicht immer den grössten Antheil hat, einen Platz unter den bedeutendsten Componisten der Neuzeit gesichert. Weit entfernt, damit zufrieden und auf dieser (wenn auch nur äusserlich) neuen Basis stehen zu bleiben, ging Wagner schon bei der Composition des Lohengrin in der Durchführung seiner »Allkunst« einen bedenklichen Schritt weiter; war ja dieses Project von vorne herein weitergreifend gedacht, als es im Tannhäuser zu Tage treten durfte. Dort sehen wir als Concessionen noch geformte Musik-, ja Paradestücke, langathmige Melodien, prächtige Finales etc., während im Lohengrin die Unterordnung der Musik unter den Text schon nahezu vollbracht ist. Die Musik sollte ja nur mehr den Gang der Handlung durch (in entsprechender Schnelle wechselnde) Stimmungen unterstützen und das Wort mit minutiöser Genauigkeit illustriren. Welch ein Verkennen der hohen Macht und Bestimmung der Tonkunst, welch grenzenlose Verirrung hiermit ausgesprochen ist, bedarf keines weiteren Beweises. Leider sieht diese Verirrung noch viel trauriger aus, wenn man ins Auge fasst, zu welchem Endzweck schliesslich diese sclavische Unterordnung der Musik beliebt wurde. Wagner hat in seiner ersten bedeutenden Operndichtung »Rienzi« gezeigt, dass er das specifisch-dramatische Element richtig erfasst hat, dass er wahre, selbständig handelnde Menschen dichterisch wohl darzustellen vermöchte. Er mochte sich aber einerseits für die musikalische Behandlung solcher Gestalten einem Gluck oder Mozart gegenüber zu schwach fühlen, andererseits wurde er sowohl durch eigene Neigung, als durch die Zeitrichtung, welche wir füglich als eine kränkliche bezeichnen, zur weiteren Fortpflanzung jener Romantik hingelenkt, in deren mystischem Dunkel nur ein Weber vermöge seines nie versiegenden Melodienreichthums mit Glück operiren, vermöge seines kerngesunden, stets naiven und keuschen Gemüths vor unsittlichen Ausschreitungen bewahrt bleiben konnte. Warum sich Wagner von nun an nur in diesem Dunkel gefiel, ist uns nach einer Kette von Andeutungen in »Tristan und Isolde« endlich klar bewiesen worden. Abgesehen davon, dass Menschen von Fleisch und Blut sich gar wenig um den romantischen Zauber kümmern, dass sie das Dunkel durchbrechen würden, also für die eingeschlagene Richtung unbrauchbar wären, kamen ihm die an ihre Stelle tretenden marionettenähnlichen Figuren, deren Denken und Handeln durch irgend ein Zaubergesetz bedingt ist, um so mehr zu statten; ist ja sein Hauptzweck nicht, die Seele in Mitleidenschaft zu ziehen, das Herz zu erfreuen, zu rühren oder zu erschüttern, sondern durch eine unbestimmte, unheimlich wollüstige Stimmung die materielleren Sinne einzuwiegen und gefangen zu halten. Was in der hysterischen Senta mit einem geheimnissvollen Nimbus verschleiert, in der Figur des Tannhäuser aber hinlänglich deutlich ausgesprochen und durch den kranken Platonismus des Wolfram und die ebenso kranke religiöse Zerknirschung der Pilger nur scheinbar paralysirt ist, tritt in dem neuen musikalischen Drama »Tristan und Isolde« unzweifelhaft zu Tage — es ist, um endlich das Kind beim rechten Namen zu nennen — die Verherrlichung der sinnlichen Lust mit allem aufregenden Apparat, es ist der trostloseste Materialismus, dem gemäss die Menschen kein höheres Ziel haben, als nach einem Leben nach Art der Sommervögel »sich in süsse Düfte zu verhauchen«! Diesem Zweck zu dienen, wurde also die Musik dem Wort unterjocht; die idealste unter den Schwesterkünsten ist zur Farbenreiberin für unsittliche Malerei geworden!

Unsittlich ist unseres Bedünkens vor Allem schon die Uebertragung des Gedichts »Tristan und Isolde« auf die heutige Bühne. Wagner führt uns hier nicht ein Stück nordischen Heldenlebens vor Augen, an dem sich der deutsche Sinn erbauen und kräftigen könnte, er zeigt uns das Heldenthum im Augenblick des Verkommens durch die Sinnlichkeit, er huldigt, was doch längst ein überwundener Standpunkt sein sollte, der französisch-schlüpfrigen Lebensanschauung Gottfried's von Strassburg, des Gegners Wolfram's von Eschenbach, indem er die Sinnlichkeit selbst zum eigentlichen Vorwurf seines Dramas macht. Wohl gehen die beiden Helden an dieser Sinnlichkeit zu Grunde, aber nicht durch ihre Schuld; das Verhängniss, dem sie unterliegen, der Liebestrank, entschuldigt sie in unseren Augen vollkommen, und eben darin, dass wir sie eine geschlagene Stunde lang Unsittliches thun sehen, ohne sie zur Verantwortung ziehen zu können, liegt das Unsittliche der Dichtung. Und zu solcher Schmach verdammt Wagner seine Helden, nachdem er zuvor in langer Auseinandersetzung die aufrichtige Liebe Isolden's zu Tristan constatirt, die heimliche Zuneigung Tristan's zu Isolden angedeutet; ihre Liebe verkehrt er durch Einwirkung zauberischer Mittel in willenlosen Trieb! Aber nicht nur unsittlich, — im höchsten Grad undramatisch ist diese Dichtung. Wie schon gesagt, kann Wagner wirkliche Menschen vermöge seiner Richtung nicht brauchen; an greifbare Charaktere ist also vor Allem hier nicht mehr zu denken. Tristan ist ein gewesener Held; wir sehen von all seinen Grossthaten, die Gottfried von Strassburg glänzend beschreibt, auf der Bühne keine einzige; das Stück beginnt mit seinem Fall. Isolde ist ein verliebtes Frauenzimmer; sie hat ihn, den Mörder ihres Bruders, als er krank in ihren Händen war, nicht erschlagen, weil er ihr »in die Augen sah«; »Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah' zu sehen, — wie könnt' ich die Qual bestehen!« sagt sie und heisst Tristan mit ihr den Todestrank trinken. Nachdem die Magd Brangäne — die ihre Herrin lieber verliebt als todt sehen will und somit die einzige Person des Stücks ist, die wenigstens etwas relativ Gescheidtes thut — den Todestrank mit dem Liebestrank vertauscht hat, spannt nur noch die unmittelbar darauf folgende Situation, dann aber hören die beiden Helden des Stückes auf, nach ästhetischen Begriffen auf der Bühne möglich zu sein. Der König Marke ist die personificirte Impotenz; er wurde darum auch theils bedauert, theils ausgelacht. Einen läppischen Eindruck machte auch der treue Diener Kurwenal, von dem Tristan sagt: »Wen ich gehasst, den hasstest du; wen ich geminnt, den minntest du. Dem guten Marke, dient' ich ihm hold, wie warst du ihm treuer als Gold! Musst' ich verrathen den edlen Herrn, wie betrogst du ihn da so gern!« Dass mit solchem Personal keine andere Handlung, als eine langweilige erzielt werden konnte, ist begreiflich. Allerdings zeigt uns der erste Act, in welchem die Exposition eines zu erwartenden Stücks mit viel Poesie behandelt ist, den Meister des scenischen Aufbaues, den genialen Regisseur, als welchen wir Wagner im Tannhäuser und Lohengrin achten gelernt haben, in ungeschwächter Kraft; namentlich ist, wie schon erwähnt, die Situation nach eingenommenem Liebestrank, welche das unglück-

Digitized by Google

liche Liebespaar in einen so drastischen Conflict bringt,*) äusserst wirksam und mit dem Raffinement der vollendeten Bühnenkenntniss als Actschluss benutzt: aber das Stück selbst lässt vergebens auf sich warten; denn Wagner wird uns doch nicht zumuthen, dass wir das im zweiten Act folgende stundenlange Schmachten, Seufzen und Stöhnen der Sinnlichkeit, das halbstündige Lob der Nacht und die Schmähung des Tages, die viertelstündige, höchst naive Rede des getäuschten Ehemannes, im dritten Acte das grässliche Verenden Tristan's, das wiederholte Zuspätkommen des Königs Marke (der nun zu Gunsten Tristan's auf Isoldens Besitz rechtlich verzichten will) und endlich die Liebesverklärung Isoldens — für ein Drama halten sollen, für ein Drama, das notabene fünf volle Stunden in Anspruch nehmen darf! Wenn diejenigen Bühnen-Stücke, von welchen nur der erste Act gut ist, schlecht sind, so ist »Tristan und Isolde« unter den bisher bekannten eines der schlechtesten. Natürlich war mit den zwei unglücklichen Opfern eines pathologischen Processes von vorne herein nichts anzufangen; sie mussten der Wirkung einer schmählichen Ursache folgen — und dann sterben. Wenn aber Wagner glaubte, dass er durch Breittretung seines Lieblingsthemas das Bedürfniss einer reichen, spannenden Handlung vergessen machen kann, täuschte er sich sehr; denn die Abspannung, welche das Werk — abgesehen von der Musik — auf die Zuhörer ausübte, kann kein Vernünftiger bestreiten. Am unbegreiflichsten erschien uns aber, wie unsern Dichter in den beiden letzten Acten die Erfindung so sehr verlassen konnte, dass er selbst das entschieden Lächerliche nicht vermied. Um die peinliche Situation am Schluss des zweiten Actes, wobei man nach der langen Rede des Königs auf eine gerichtliche Inquisition gefasst ist, endlich abzuschliessen, den Vorhang endlich fallen zu machen, muss Melot, der Verräther, dem Tristan einen Schlag auf die Brust versetzen, nach welchem er zusammensinkt und Isolden zu einer zweiten Ohnmacht veranlasst. Die Verrammung des Schlosshofes im dritten Act aber, welche Kurwenal vornimmt, um den König Marke abzuhalten, würde dem ungeschicktesten Librettisten der Vorzeit alle Ehre machen.

Die Diction ist so sehr Gegenstand des Volkswitzes und der Satire der Journalisten geworden, dass wir keinen weiteren Nachtrag liefern zu sollen glauben; sie ist durchweg geschraubt und affectirt — wir halten sie eben auch für ein Symptom der in Wagner's ganzem Schaffen naturnothwendig eingetretenen Krankheit. (Schluss folgt.)

*) Tristan und Isolde sind in gegenseitigem Liebesentzücken der Welt entrückt; das Schiff, worauf sie sich befinden, landet; der harrende König Marke wird vom Schiffsvolk schon begrüsst; Tristan soll in diesem Zustand die Geliebte dem König als dessen Braut zuführen; Isolde kann die Verwirrung nicht bemeistern und fällt in Ohnmacht.

Kritische Anzeigen.

Sammlungen.

1) A. G. Ritter: Odeon. Duetten für Sopran und Alt. Bd. 1. Nr. 7—12. Magdeburg, Heinrichshofen. 1⅙ Thlr.

2) —— Orphea. Gesänge für Sopran. Bd. 2. 3. à 1⅙ Thlr. Ebendaselbst.

3) Volkslieder-Album für eine Singstimme mit Clavier. Berlin, Trautwein.

4) Jul. Jos. Maier: Aless. Scarlatti: Terzett und Quartett aus »Griselda« für weibliche Stimmen (italienischer und deutscher Text). Berlin, Schlesinger. 25 Ngr.

5) —— Al. Scarlatti: Recitativ, Arie und Duett aus »Laodicea«. Ebendaselbst.

6) Classisches Bass-Album. Heft 1—6. Leipzig, Gumprecht. 4 Thlr.

7) M. Nathusius, Hundert Lieder. Halle, Mühlhausen 1865. 1½ Thlr.

E. K. Von Sammlungen — lehrhaften, erbaulichen oder erheiternden — lässt sich leichter Rechenschaft geben nach der praktischen Seite hin, welche Zwecke sie betreiben und wie sie selbige erfüllen, als nach ihrem wissenschaftlichen Werth, der auf das Historische oder Ideale gerichtet ist. Wer nun aus wissenschaftlichen Gründen gegen alle Chrestomathien und Encyklopädien ein gewisses Misstrauen hegt, thut recht daran, sofern solche Sammlungen, die allerlei Verschiedenes ohne anderes Band als das der praktischen Brauchbarkeit in Ein Bündel packen, dem einfachen Kunstsinn gefährlich werden können. Besonders gilt dies von Bruchstücken aus grösseren Ganzen, die, wenn irgendwo, allenfalls zur Einübung niederer Technik erwünscht sind. Nichts aber ist abgeschmackter, als die öffentliche Redeübung virtuoser Schauspieler, die z. B. Tell's Monolog selbständig hersagen und sägen, oder die Bruchschnitzelei bei Musikfesten, wo eine losgerissene Opernscene aufgetischt wird, womit dem innigen Kunstleben — der Empfängniss idealer Einheiten — schwerer Schaden geschieht. Dergleichen wird dadurch nicht besser, dass auch berühmte Directoren in dieselbe Schuld eingehen, ja selbst R. Wagner, der Meister des einheitlichen Kunstwerks, einzelne Scenen oder Ouvertüren aus seinen dramatischen Werken abgerissen aufführt. Die löbliche Weise, in Chrestomathien nur Ganze vorzuführen, ist unseres Wissens zum ersten Mal in dem »Handbuch der poetischen National-Literatur« von H. Kurz durchgeführt und könnte vielen ähnlichen Sammelwerken zum Muster dienen. — Aber jene strengen Grundsätze unterliegen dem Anlauf des praktischen Bedürfnisses, das sich freilich sehr verschieden gestaltet, je nachdem der leere Hunger des Amusements oder irgend eine geistige Absicht, lehrhafte oder künstlerische, die Sammlung durchzieht. Eigentlich wissenschaftlichen Werth haben solche Sammelwerke nur, wenn sie Unbekanntes oder Schwer-Zugängliches bringen.

1) Ritter's erste Sammlung bringt eine Auswahl ernster gehaltvoller Werke, meist aus grösserm Ganzen ausgehoben, deshalb zu häuslicher Uebung geeignet, zu öffentlicher Darstellung nur da passend, wo man das höchste Kunstleben nicht will. Für Liebhaber ist aufs Beste gesorgt. Aus Pergolese's *Stabat mater*, das viele Spuren seiner weltlich dramatischen Richtung trägt in mild pathetischen, concerthaften Klängen, ist das Duett *Quando corpus* gegeben; dann ein schöner Satz von Clari, uns unbekannt, wahrscheinlich aus den Kammer-Duetten. Erwünscht wäre hier, wie überall: Quellen-Angabe, vollständige Chronologie, Bericht über Transpositionen u. dgl. Da Clari nicht deutsch gesprochen, so wäre hier der Treue wegen zum Deutschen der Grundtext beizusetzen. Solche kleine Zusätze würden den Werth erhöhen für uns im historisch-kritischen Zeitalter lebende Menschen. — Voll Mozart'scher Zärtlichkeit ist das folgende von Naumann, wahrscheinlich dem älteren, der 1800 gestorben? Der Gesang ist wohlklingend, anspruchlos, nur nicht in den heiligen Sinn der Worte eingehend: »Wie sehnt sich meine Seele nach Zion«. — Von Steffani, dem würdigen Zeitgenossen Händel's, ist ein Kammer-Duett: »Herr du allein bist gnädig« mitgetheilt, dessen canonische und melodische Arbeit an Händel anklingt. — Dann das herrliche Duett aus Seb. Bach's Cant. 3 B. W. 1, 89, ein kunstvolles canonisches

Digitized by Google

Gebilde mit vollkommener Klarheit; es macht den Eindruck eines dreistimmigen Canons mit gehendem Bass und ist verwandter Anlage mit dem 5stimmigen Satze in demselben Bande 1, 266, wo zwei Instrumente und zwei Stimmen einen Doppelcanon ausführen mit freiem Continuo-Bass. — Endlich ein sehr schönes Duett von Graun: »Holdsel'ge Tochter Jephtha's«, wahrscheinlich aus dem Italienischen übersetzt, da der deutsche Text einigemal

schlecht declamirt, z. B. S. 3, 4, 1 Alt: dich preist es in einem Schlussfalle. — Die Ausführung sämmtlicher Sätze ist begabten Dilettanten nicht schwierig, nur der Graun'sche Satz fordert einige virtuose Kraft.

2) Ritter's Orphea, Solosätze für Sopran, hat ebenfalls gute Auswahl aus den Meistern. Das erste Stück, aus S. Bach's Cantate: »Liebster Jesu mein Verlangen«, ist ziemlich schwer zum Vortrag und weniger innig als andere Bach'sche Arien. — Dem folgt eine bisher unbekannte, erst in der neuen deutschen Händel-Ausgabe wiedergebrachte Arie »Ihr Seraphinen«, mit all dem herzerfreuenden Posaunenklang voll Hoheit und Einfalt, der Händel's besondere Gabe ist. — Dann folgen noch zwei Sätze aus Händel's Josua und Acis, ebenfalls der neuen Händel-Ausgabe entnommen. — Eine weichliebliche Cavatine von Gluck erregt Verdacht der Transposition, wegen des für den Componisten, wie für die Stimmung auffallenden Fis-dur. — Die Arie von Reichardt, ebenfalls milden Klanges, geht über die ihm sonst geläufige leichte Liedform weit hinaus; sie ist nicht hervorragend, aber sehr anmuthend und voll Wirkung. — Das bekannte Gebet von Al. Stradella beschliesst das erste Heft, hier richtig mit doppeltem Text gegeben.

Das zweite Heft der Orphea ist weniger empfehlenswerth: denn es enthält nur bekannte Sätze aus Messias und Schöpfung, die man nicht zweimal kauft, da ein ordentlicher Musikfreund heutzutage beide Werke ganz zu besitzen pflegt, indem die wohlfeilen ganzen Clavierauszüge wenig mehr kosten als diese Ausschnitzelchen.

3) Das Berliner Volkslieder-Album ist eine anspruchlose Sammlung meist bekannter Lieder. Man kann eine gewisse Sorglosigkeit im Aeussern tadeln, z. B. dass die Namen der Componisten nicht, so weit sie bekannt, beigefügt sind — dass die Clavierbegleitung zuweilen nachlässig ist, z. B. Seite 14, wo zu der schönen Silcher'schen Melodie »Ich weiss nicht was soll es bedeuten« — 14 Takte von den sämmtlichen 20 (Gesang und Ritornell) mit der naiven Bass-Figur ‖: 𝄴 *g c'* :‖ begleitet werden; anderswo jedoch ist die Begleitung angemessen und angenehm, nirgend geziert, auch darin löblich, dass sie *ad libitum* ist, so dass die Lieder auch unbegleitet vollständig sind und gut klingen. — Mit besonderem Dank aber ist anzuerkennen, dass nur melodisch anmuthende, nicht irgend einer Tendenz willen zusammengebrachte Lieder gegeben sind, und grossentheils in den ächten Grundformen. Von den Tonweisen sind die Schweizer und Tyroler die schwächsten, die schwedischen, irischen und fränkischen die besten.

4) J. Jos. Maiers, des Münchener Bibliothekars, Veröffentlichung Scarlattischer Opernscenen ist sehr dankenswerth, da vielen heutigen Liebhabern von dem berühmten Zeitgenossen Händel's höchstens der Name bekannt ist, und aus den hier gegebenen Stücken doch ein Blick in jene Schönheit des weltlichen Vocalsatzes vergönnt wird. Die Uebersetzung der italienischen Worte durch A. v. Wolzogen ist frei, doch sinngemäss und angenehm; nur einmal vom Original zu weit entfernt, da z. B. das *morir per te saprò* im Griselden-Terzett S. 5, 2, 3, zu zweien gesprochen, nicht heissen darf »für dich allein«; warum nicht dem Original entsprechend nochmals »Will sterben für dich«? Der Herausgeber giebt Rechenschaft über Quelle und Zeit und bringt nichts Eignes hinzu, ohne es im Druck besonders zu bezeichnen. Neben den übrigen Nachweisungen wäre jedoch auch eine möglichst kurze Uebersicht der Situation zu geben, da solche mittlere Opernscenen nur aus dem Ganzen recht verständlich sind. Uebrigens sind die Stücke sehr interessant und ansprechend, durchaus tonwirkend, d. h. musikalisch, ohne äusserliche Reize, und ächt vocal; auch im mehrstimmigen Zusammenklang vollständig ohne Instrumente, während unsere neumodischen Mönchs- und Nonnen-Chöre durchaus des mitleidigen Contrabasses bedürfen, um nicht umzukippen. — Auch das ist hervorzuheben, dass in den Ensembles verschiedene Stimmen und Worte klar genug gestellt sind, um an sich verständlich zu sein ohne Textbuch: ein Vorzug, den von den späteren Componisten nur Mozart behauptet; denn bei Gluck sind eigentlich dialectische Ensembles mit verschiedenen Worten selten, und wo sie vorkommen sehr leicht gehalten.

6) Das classische Bass-Album giebt für 4 Thlr. nur Bekanntes von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven; Gluck steht auf dem Titel und in den Biographien des 6. Heftes, kommt aber im Text nicht vor. Hinzugefügt ist eine Abhandlung über Grundsätze und Auffassung von Gesangstücken, und Bemerkungen über den Vortrag der Arien von Gustav Engel; sehr wortreich und gelehrtklingend; wir fürchten, dass die Dilettanten, an die das Album adressirt ist, diese 1000zeiligen Episteln nicht durcharbeiten, zumal ja über das, was wissbar und lehrbar ist, viele handliche Bücher, wenn auch verschiedenen Werthes, doch fasslich, vorhanden sind. Die Biographien sind etwas besser, weil sie sich leichter aus Gegebenem excerpiren lassen; nur hätten wir für Bach's Leben lieber den alten Forkel ausgeschrieben, als den geistreichen Riehl mit seinem Janusgesicht, das nach rechts hin alterthümelt, nach links voll Berolinismen steckt. — Uebrigens ekelt es alle Wohlgesinnten schon längst vor Buchmachereien, die keine höhere Tendenz kennen, als: vermittelst des *modus plagius* nachdrücklicher Compilationen dem soliden Verlag Raum und Luft zu benehmen.

7) M. Nathusius' Lieder sind eine Sammlung von Melodien, die von der hochbegabten Frau zwanglos erfunden sind; milden Klanges, dem Sinn und Wort ähnlich, das der lieben Sängerin eigenthümlich war, singbar und anspruchlos. Von tiefer melodischer Kraft und Originalität sind wenige, viele klingen einander familienähnlich; aber man fühlt, es ist ehrlich gesungen ohne Ziererei. Die Gänge sind grösstentheils diatonisch, die Motive oft accordisch, was der melodischen Bedeutsamkeit Eintrag thut; die beigefügte Begleitung ist zuweilen künstlicher als die Melodie verlangt. Lieblich ist zu sehen, wie die von beiden Ehegatten, dem Dichter Philipp und Marie der Sängerin, herrührenden Stücke die gelungensten sind; nächst ihnen Nr. 13. — 4. — 7. Schwierig zu lesen ist Nr. 29 mit 7 Kreuzen statt 5 Been; übrigens ist dies Lied eines der schönsten, der Sängerin ganzes Eigenthum an Ton und Wort.

Digitized by Google

Musikleben in Coblenz.

S. Die weiter gefolgten Concerte des Musik-Instituts (vergleiche Nr. 4 und 5 d. Bl.) brachten die Symphonien: Eroica, Pastorale und C-moll von Beethoven, Schubert's C-dur, Mendelssohn's A-dur und die Emoll-Suite von Fr. Lachner. Am besten gingen die schwierigeren Werke, vor allen die Eroica und hier insbesondere das reich melodische, überhaupt und gleich in dem kräftigen recitativischen Eingange an das der Neunten erinnernde Finale; die Hörner-Fanfare im Trio des Scherzo haben wir in keiner grösseren Aufführung glatter und runder ablaufen hören. In Schubert's grosser C-dur machte, nächst dem Andante natürlich, das lebenvolle, in glänzender, raschester Bewegung durchgeführte Finale den besten, nachhaltigsten Eindruck. Unser Director Lenz hatte, allen Scrupeln Valet sagend, an dem Werke zum entschiedensten Vortheil der guten Wirkung mehrere gut gewählte Kürzungen vorgenommen. Auch Lachner's Suite wurde recht wacker gespielt und von unserm Publicum mit lebhaftem Beifall begrüsst. Das Werk hat allerdings schon in der Instrumentirung einen starken sinnlichen Reiz, der in den tanzrhythmisch bewegten Sätzen, Menuett und Intermezzo, uns fast zu üppig und balletmässig erscheinen will. Von Ouvertüren wurden gegeben: Bennett's »Die Najaden«, jene so wohlig hinfliessende, in directester, aber auch ganz guter Nachfolge Mendelssohn's geschriebene Composition, die uns an die zierliche in England so beliebte Wasserfarben-Malerei erinnern mag; Onslow's bieder gemüthliche zum »Hausirer«, Gade's phantastisch bilderreiche »Nachklänge von Ossian« und Mendelssohn's immer wieder durch ihren stolzen Schwung hinreissende zu »Ruy Blas«.

Die Instrumental-Solovorträge standen diesmal, wenigstens quantitativ, gegen den Gesang zurück. Herr Th. Scharffenberg aus Meiningen producirte sich mit einigen Clavierstücken. Alles in Allem hörten wir in ihm weniger den denkenden Künstler, als den specificirten Virtuosen der neueren Schule, der sich auch, gegen allen Concertgebrauch, nicht scheut, mit beliebigem Präludiren sein Werk zu beginnen. Unser brav solider Concertmeister G. Hartmann spielte eine Phantasie von Vieuxtemps mit gesundem, reinem Ton und sicherer Technik; grösseren Schwung erforderte die Composition nicht. Frl. Elise Jansen aus Aachen bekundete in Salonstücken für die Harfe, von Parish-Alvars und Godefroid, ein ebenso festes, wie in den die vollen Accorde umspielenden Figuren geisterhaft zartes Spiel, das gewiss allen Freunden des bald ganz der Romantik verfallenen Instruments einen seltenen Genuss bereitete.

Die Sängerin Fräul. Elise Rempel aus Cöln trat in zwei Concerten auf und wusste durch eine weiche, gleichmässig ausgebildete und in der Höhe äusserst wohllautende Stimme für sich zu gewinnen. Sehr schön sang sie die Freischütz-Arie, ganz gegen den hergebrachten schreienden Theatereffect mit dem unschuldigen Tone, der kindlichen Frische einer ächten Agathe, wobei freilich Einzelnes in ein zu helles Colorit gekleidet erschien. In der Polacca-Arie aus Linda verstand sie die uns oft so kalt lassende Coloratur durch fein nuancirten Ausdruck glücklich zu beleben, wogegen ihr für die Cavatine aus Rossini's Barbier Verve und Feuer fehlten, ohne welche Eigenschaften der italienische Gesang in bedeutungsloses Stückwerk zerfällt. Von Liedern sang Frl. Rempel zwei schwedische von Lindblad, »Abendfeier« von Wöhler, ein edel gedachtes Declamationslied, und Löwe's reizend durchcomponirtes »O süsse Mutter«. Herr Bertram, Baritonist vom Wiesbadener Hoftheater, wusste für seine Arie aus Jessonda den reichen lyrischen Ton weniger gut zu finden, wogegen er die Scene und Arie aus dem Nachtlager mit viel Ausdruck und Empfindung vortrug. Er musste nach Schubert's »Wanderer«, wo er das gefährliche »der Seufzer: wo?« einzig sang, auf wiederholten Hervorruf zwei Lieder zugeben: »Frühling und Liebe« von Goltermann, das durch seinen frischen naiven Ton ungewöhnlichen Beifall fand, und Marschner's theatral gespreiztes »Ja, du bist mein«. In zwei Gastrollen an unserer sonst sehr schwachen Oper zeigte sich Herr Bertram als Czaar und Don Juan, im lyrischen wie dramatischen Gesange, ganz vorzüglich. Herrn Hill aus Frankfurt dürfen wir nach seinen Liedvorträgen: Schubert's zwischen neckendem und sehnenden Tone reizend wechselnder »Alinde«, Mendelssohn's Reiselied etc. ohne weitere Worte zu den besten Liedersängern rechnen. — In Herrn Wolters aus Cöln mussten wir den verständigen, musikalisch gebildeten Sänger schätzen, dem freilich das Packende heutiger Naturalisten ganz abgeht. Recht erfreulich sang er Schubert's frischen, volksthümlich anklingenden »Normanns Sang«; für Schubert's Hymne »Allmacht« fehlte es ihm an Stimmfülle, da die grossartige Composition ein gewaltiges Organ erfordert, ja wohl eher chormässig, als Cantate mit Orchester, zu denken ist.

Von grösseren Chorwerken hatten wir Händel's Alexanderfest und den ersten Act aus Gluck's Iphigenie auf Tauris. Dass letzterer eben als Ganzes keinen grossen Eindruck hinterliess, schien uns ganz natürlich, da wir doch aus der Gluck'schen Oper nur die fest in sich geschlossenen Musikstücke, Arien und Chöre, nicht seitenlange Recitative fürs Concert gebrauchen können, da nach unserer und Anderer Ansicht alles eigentlich Dramatische, der Dialog, die Scene, nicht ins Concert soll, nicht dahin passt. Im »Alexanderfest« konnte der Bass (Herr Hill) mit Recht singen: »Timotheus, entsag' dem Preis!« Während dieser (Herr Wolters) sich mit seiner allerdings wenig dankbaren, weil in den lang hingezogenen Solfeggien veralteten Aufgabe nur eben leidlich abzufinden wusste, war Herr Hill an jeder Stelle der rechte Mann, er bot eine wie im recitativischen und colorirten Gesange, so in tief poetischer Auffassung ganz vollendete Leistung, die als solche von unserem Publicum weit nachdrücklicher hätte anerkannt werden müssen. Die Sängerin zeigte ein reines künstlerisches Verständniss, doch vermochte die, zumal in der Höhe, weniger ausgiebige Stimme den guten Intentionen nicht immer zu folgen. Der Chor leistete, was überhaupt nach seiner Art möglich war: er hat klingende, freudige Stimmen und ein meist richtig zutreffendes Gefühl, aber im Ganzen betrachtet zu wenig musikalische Bildung, um in grösseren Werken mit viel Erfolg verwendet werden zu können. Wir können es daher nur loben, dass Herr Director Lenz denselben mehr für kleinere Compositionen mit haltender und füllender Orchesterbegleitung benutzte, und es ist fast zu wundern, was er da noch aus dem spröden Metall herausschlägt. So sangen sie u. A. Mozart's *Ave verum*, den Festchor aus »Tannhäuser (der für unseren Gaumen nachgerade einen trivialen Beischmack gewonnen hat), R. Schumann's oft gehörtes »Zigeunerleben« und »Es ist bestimmt in Gottes Rath«, Chor mit Blasinstrumenten, darin uns gleich zu Anfang die Verschiedenheit von Mendelssohn's schönem Liede bezeichnend schien: Schumann declamirt genau mit dem Wortaccente, wo Mendelssohn frisch dagegen singt. Dem etwas sentimental gezogenen Stücke würde eine leichtere Bewegung mit genauer Beachtung der punktirten Noten einen freundlicheren Charakter verliehen haben. Recht frisch und unbefangen klangen einige Lieder von H. Esser, die gewiss nicht hoch hinaus, aber leicht zu Ohr gingen und sich flott sangen. Der Männerchor sang Fischer's »Meeresstille etc.«, die bekannte populär wirksame Composition, die im Allegro stark an die italienische Oper erinnert und von anderen greifbaren Reminiscenzen (z. B. bei den Worten: »Schon seh' ich das Land« an Rietz, Dithyrambe) nicht frei ist, dann Max Bruch's emphatisch volltönenden, doch maassvoll instrumentirten »Römischen Triumphgesang«, der, wie er neben Spontini's prächtigem Triumphchore in der Vestalin als rein abstracte, rhetorische Schilderei dasteht, doch von neuesten Capellmeistermusiken sehr vortheilhaft

Digitized by Google

absticht. In Schletterer's durch die »Liedertafel« vorgeführten »Thürmerlied« haben wir lediglich den guten Willen gute Musik zu machen entdecken können, oder es mag die Wirkung ganz von massenhafter Besetzung abhängig sein. Ueberflüssig und störend blieben jedenfalls auch dann die für den Ton des Ganzen kleinlichen instrumentalen Zwischenspielchen, im Anfang und sonst.

Den Blick aufs Ganze, muss es Herrn Director Lenz der Neid lassen, dass er seine Leute kennt, wählt, was für sie passt und in Chor und Orchester die wechselnden, vielfach disparaten Elemente mit starker Hand zusammenfasst. So weiss er denn — was in diesem militär-aristokratisch inficirten und für geringes Geld recht anspruchsvollen Residenzchen schon etwas sagen will — meist mit wenig Proben eine interessante und gerundete Aufführung herzustellen. Das Gegentheil liesse sich von dem Gesang-Verein sagen, darin für die zwei jährlichen Pflicht-Concerte (Stiftungstag und Benefiz des Dirigenten) in ständigen wöchentlichen Proben an denselben Sachen zu viel geziert und herumgetüftelt wird. »Eine ewige Probe ohne Aufführung« sagte C. M. v. Weber von einer Auslese-Gesellschaft in Darmstadt. Wir meinen, der »Gesang-Verein« solle als solcher das für seine solennen Abende herangezogene und für diesen Zweck ziemlich mittelmässige Orchester mit seinen landesüblichen Ouvertüren etc. lieber ganz zu Hause lassen und dafür mehr Aufführungen mit tüchtigen a capella-Sachen und gewählter Kammermusik schaffen, davon hier ausser in einigen enggezogenen Privatkreisen und hin und wieder im »Cäcilien-Verein« gar wenig zu hören ist. Letztgenannter Verein brachte u. A. Beethoven's erste Symphonie, für kleinere und Dilettanten-Orchester immer eine reich lohnende Aufgabe, R. Schumann's B-Symphonie in relativ bester Ausführung, Ouvert. »Moses« von Lindpaintner etc.

Von unseren drei Männergesang-Vereinen, darunter die »Liedertafel« — nicht zur Tafel singt, pflegt der Verein von St. Castor mit Eifer und rühmlichem Erfolge das Volkslied und die zartere Mendelssohn'sche Weise. — In einer Gesellschaft begegnete uns ein Trio von einem Coblenzer Kunstjünger, Carl D'Ester, zur Zeit in Wien. Im Charakter ganz Mendelssohnisch, erfreute dasselbe durch Fluss und melodische Erfindung; das Scherzo schien etwas complicirt, wogegen das Finale brillant und schwunghaft abschloss. Die junge Schwester des Componisten spielte den nicht leichten Clavierpart mit Liebe und Verständniss.

Nachrichten.

Im Wiener Hofoperntheater sollen A. Langert's »Des Sängers Fluch« und Hiller's »Deserteur« zur Aufführung kommen.

Das dreitägige Händelfest in Sydenham ist am 26. Juni mit dem »Messias« eröffnet worden.

Wie wenig Einsicht in die wahren Kunstbedürfnisse die Redactionen politischer Zeitungen oder ihrer Feuilletons haben, das zeigte unter vielen anderen Fällen wieder einmal das »Dresdner Journal« vom 22. Juni, wo eine Beschränkung der Musikfeste anempfohlen und auf die »geistige Frische und Regsamkeit« anderer Institute hingewiesen wird, deren Statuten alle Musik nicht lebender Tonsetzer principiell ausschliessen, welche doch gerade mit Recht als die »universelle« bezeichnet wird. Bei solchen Gesinnungen oder solcher Beschaffenheit der Kunstansichten ist es denn freilich kein Wunder, wenn »sächsische Musikfeste« auf grosse Schwierigkeiten stossen.

Leipzig. Im Stadttheater trat am 27. Juni als Agathe eine Frau Wogritsch-Grebner auf, jedoch ohne den gewünschten Erfolg, da weder Stimme noch musikalische Bildung genügten. Dagegen traten ein neuer Heldentenor, Herr Gross, und eine Sopranistin, Frl. Wilde auf, die man als eine vortheilhafte Acquisition für das Stadttheater bezeichnen kann. — Im Augenblick gastirt hier eine italienische Operngesellschaft, welche vier Vorstellungen angekündigt hat. Die erste brachte den »Barbier von Sevilla«, die zweite »Somnambula«.

— Herr Heinr. Stiehl aus Petersburg, Director der dortigen deutschen Singacademie, producirte am 28. Juni im hiesigen Conservatorium ein Manuscript-Clavier-Trio in G-moll, dessen Hauptvorzüge in sauberer Factur, guter Arbeit und maassvoller Haltung bestehen; es wird demnächst bei Breitkopf und Härtel erscheinen.

Zeitungsschau.

(Fortsetzung über »Tristan und Isolde«.) Der »Nürnberger Correspondent« enthielt einen für Wagner geschriebenen Artikel, der viel Confusion enthält, aber darin bemerkenswerth ist, dass er ebenfalls jede Verwandtschaft des »Tristan« mit der Oper überhaupt als nicht bestehend zugiebt. Die Melodie ist ein überwundener Standpunkt und Wagner will der Kunst jenen Urzustand wieder gewinnen, wo die Melodie noch nicht ausgebildet war. Dass sich dieser Artikel über alle ästhetischen und sittlichen Gesichtspunkte weghebt, lässt sich nach solchem Standpunkte begreifen. — E. Schelle rechtfertigt sich in einem Artikel der Wiener »Presse«, gegenüber einem Angriff des »Botschafter« wegen »Inconsequenz«, damit, dass seine Broschüre über Tannhäuser in patriotischer Aufwallung wegen der Wagner in Paris geschehenen Unbilden geschrieben sei; übrigens könne man sehr wohl Tannhäuser vertheidigen, ohne deshalb »Tristan und Isolde« loben zu müssen; er hält seine beiderseitigen Aeusserungen im Wesentlichen aufrecht. — Die Augsb. Allg. Ztg. brachte in ihrer Nummer vom 25. Juni einen Artikel »Noch einmal Tristan und Isolde«, der, dem ersten Artikel gegenüber, eine etwas mildere Auffassung darlegt. Dennoch sei das Musikalische dieses Werks eine Verirrung. Im Gegensatz zu derjenigen Richtung unserer heutigen Oper, welche den musikalischen Effect auf Kosten des Dramatischen ausbeutet, nennt der Verfasser das Werk Wagner's ein »Extrem des Extrems« und fügt zum Schluss den frommen Wunsch hinzu: »Möchte er (Wagner) der Anstoss zur Herrschaft des rechten Maasses werden.«

ANZEIGER.

[101] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

	Mk.		Ngr.
Partitur	36	Textbuch, in Octav	20
Clavier-Auszug mit Text . .	10	—— zum Theatergebrauch	5
—— zu 4 Händen .	10	Vorspiel. Partitur	25
—— zu 2 Händen .	7	—— f. Pfte. zu 4 Händen	18
		—— f. Pfte. zu 2 Händen	10

[102] Ein **Orchester-** und **Sologeiger** wird für die Kapelle einer Provinzialstadt gesucht. — Derselbe muss sich zum Dirigenten eignen und kann auf eine Einnahme von circa 400 Thlr. jährlich rechnen.

Anmeldungen franco unter Adresse **D. J.** in der Expedition dieser Blätter.

[103] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Werke von A. Deprosse.

		Mk.	Ngr.
Op. 14.	**Vierzehn Etuden** in Form eines Lied-Themas mit Veränderungen für Pianoforte	—	18
- 15.	**Mazurka** (appassionata) für Pianoforte	—	12
- 17.	**Douce Etudes** romantiques pour le Piano. Adoptés au Conservatoire de Musique de Leipzig. Cah. I, II à	1	—
- 19.	**Elegie** auf Julius von Kolb für Pianoforte	—	15
- 21.	**Vier Charakterstücke** f. Pianoforte. Minnelied. — Turnier. — Schäferidylle. — Wiegenlied	—	20

[104] **Metronomen**

nach **Mälzel**

durch **Breitkopf und Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Metronomen	mit einfacher Pendelbewegung	2 Thlr.
Dergl.	mit Schlagwerk	6 -
Dergl.	mit Schlagwerk und Taktglocke	7 -
Handleiter in Mahagony		3½ Thlr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 12. Juli 1865. **Nr. 28.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz (Zweiter Artikel). — Tristan und Isolde (Schluss). — Musikfest in Braunschweig. — Musikleben in Hamburg. — Bericht aus Basel. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Briefkasten. — Anzeiger.

Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz.

Zweiter Artikel.

Erklärt man, wie es in unserem ersten Artikel geschah, die Ergänzung der älteren Partiturskizzen für unerlässlich, so muss man sich weiter darüber klar zu werden suchen, welcher Methode man hierbei folgen muss.

Die geschichtliche Tradition gewährt hierüber wenig Licht. Berichte, welche auf das Detail eingingen, sich anschaulich über die ältere Kunstübung aussprächen, fehlen fast ganz: man scheint Alles als selbstverständlich, ohne viel nach dem Wie und Warum zu fragen, hingenommen zu haben. Die Bach'schen Cantaten scheinen keine grosse Aufmerksamkeit erregt zu haben und man wird dies nicht wunderbar finden, wenn man weiss, mit wie unzureichenden Mitteln sie aufgeführt wurden. Die hierbei benutzten Vocal- wie Instrumental-Stimmen sind meist nur einfach vorhanden, die Soli stehen mit in der betreffenden Chorstimme, Bach selbst hat über die unzureichende Besetzung bei dem Rathe von Leipzig Klage geführt. Hält man dies fest, so wird man kaum daran zweifeln, dass die Mehrzahl dieser Compositionen auch bei Lebzeiten Bach's nie in wahrhaft befriedigender Form vor die Welt getreten ist. Es waltete wohl schon damals ein ähnliches Verhältniss ob, wie noch jetzt: die Schönheit war eine mehr gedachte, als wirklich angeschaute, nur war das Bild vor den geistigen Augen Bach's sicher nicht ein so problematisches, wie vor denen unserer Kenner und Liebhaber. Diese Thatsache darf man auch nicht bezüglich der ganzen Anlage dieser Werke aus den Augen verlieren: die Cantaten sind halb und halb Monologe, die Bach mit sich selbst hielt, ohne sich allzuviel um die Welt, an die sie doch nur in unzureichender Form zu bringen waren, zu kümmern. Er folgte rücksichtslos seinen Inspirationen und liess sich viel mehr gehen, als etwa in Instrumentalcompositionen, die zur Mittheilung an weitere Kreise geschrieben wurden, die in ihm den ersten Meister des Orgel- und Clavierspiels, den Virtuosen, bewunderten und die er deshalb seinerseits mehr im Auge behalten mochte, als die Gemeinde, die ihn kaum verstand.

Aus diesen Thatsachen wird nun zu folgern sein, dass er sein Accompagnement fast nothgedrungen zur Hauptsache machen musste, weil er nur damit die unzureichenden Mittel zusammenhalten, ihre Schwächen verdecken konnte, und dass er diese Kunst sicher ganz in seinem Stile und, wie es dem ersten Orgelspieler seiner Zeit zustand, gewiss in kunstreichen Formen geübt hat. Man hat in dieser Beziehung die charakteristische Ueberlieferung, dass er fast ausser Stande gewesen sei, länger in einfacheren Formen zu spielen, dass die Harmonie sich unter seinen Fingern früher oder später immer in die melodischen Formen des Contrapunkts aufgelöst habe. Es mögen also vielfach ganz eigenartige Ergüsse gewesen sein, die mit dem Momente ihrer Entstehung auf ewig verklungen sind. Doch darf man dabei nicht an Willkührliches, Phantastisches denken: die vorhandene Bezifferung weist immer ein sehr festes, logisches Gerüste auf für die noch so freie Bewegung, die er sich im Einzelnen gestatten mochte.

Die Thatsache, dass man zur Passion drei bezifferte Continuostimmen, für zwei Orgeln und ein Cembalo, gefunden hat, deutet allerdings wieder mehr auf eine mechanische Handhabung des Accompagnements hin, da drei Spielern nicht gleiche Freiheit offen stehen konnte, wie einem einzigen. Dieser besondere, nicht wiederkehrende Fall hebt aber die Wahrscheinlichkeit der ausgesprochenen Annahme nicht auf, zumal jene drei Stimmen doch in mannigfacher Art benutzt sein können.

Chrysander schliesst in den interessanten Mittheilungen, die er in den Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft über die Orgelbegleitung zum Händel'schen »Saul« veröffentlicht und in der neuen Ausgabe dieses Oratoriums anschaulich gemacht hat, aus der Existenz der Notizen, worauf er fusst, höchst wahrscheinlich mit Recht, dass Händel von der gewöhnlichen Begleitungsmethode mannigfach abgewichen sei. Wir zweifeln nicht daran, dass auch Bach keiner Schablone gefolgt sei. Man kann also auch — ganz abgesehen von der grossen Verschiedenheit der Schreibweise beider Meister — nicht von der Methode des einen auf die des anderen Schlüsse ziehen.

Erfahren wir nun hier authentisch, dass Händel bei seinen Aufführungen zwei Orgeln benutzte, jetzt als blosse Verstärkung des Basses, bald mit, bald ohne Hinzufügung der tieferen Octave ohne weitere Harmonie, dann wieder zur freien Begleitung in vollen Accorden, an anderen Stellen zur Verdoppelung des ganzen Vocalsatzes eines Chors, dass er mit allen diesen Manieren wechselte, beide oder eine Orgel auch ganz schweigen liess, oder auch einzelne Instrumentalstimmen darauf verdoppelte, dass daneben noch zwei Cembali benutzt wurden, die einzelne Stücke auch wieder allein zu accompagniren hatten, so belehrt uns dies wohl darüber, dass Händel mehr, als man ange-

Digitized by Google

nommen, auf wechselnde Klangwirkungen bedacht war, wir bleiben aber auch hier über die Methode des freien Spiels auf den Begleitungsinstrumenten unklar. Die doppelte Besetzung wird sie im Ganzen in ziemlich engen Schranken gehalten haben.

Wir stehen hiernach bezüglich Bach's vor einer offnen Frage. Selbst die Editoren der Bach-Ausgabe scheinen verschiedener Meinung zu sein. In der früher erwähnten Mittheilung des Directoriums an die Mitglieder wird die erforderliche Ergänzung selbst als »eine Art Composition gleich der contrapunktischen Bearbeitung eines *Cantus firmus*« bezeichnet, dagegen scheint einer der verdientesten Herausgeber, Herr W. Rust, nach mannigfachen Aeusserungen in Vorbemerkungen eine wesentlich accordmässige Haltung der Begleitung für richtig zu halten.*) Für die letztere sind auch mehrere Stimmen in diesen Blättern laut geworden.

Bestimmte Autoritäten kann Niemand für sich anführen. Oder will man sich für die letztere Ansicht auf Phil. Em. Bach's Lehren in seinem Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, berufen? Es liegt nahe genug, auf dieses Buch, das eine ausführliche Abhandlung über das Accompagnement enthält, zurückzugehen. Wir wollen daher ebenfalls einige Blicke auf diese Quelle werfen.

Ph. E. Bach schrieb, was man nie aus den Augen verlieren darf, ein Lehrbuch für Schüler, allenfalls, wie er einmal selbst andeutet, auch für Dilettanten, die er anleiten will, eine Begleitung ohne grobe Fehler und Missstände aus dem Stegreife zu bilden. Die Beispiele, die er giebt, sollen nur zeigen, wie man die Aufgabe lösen kann, ohne sich begründetem Tadel der Schulkritik auszusetzen, und wollen meist nur dazu dienen, eine gerade besprochene Regel anschaulich zu machen. Sie sind meist accordmässig gehalten; es war dies aber auch gar nicht anders möglich, weil es sich ihm nur um die bezifferten Bässe handelt und er bei seinem Elementarunterrichte eine melodiöse Oberstimme wohl voraussetzt, aber seinen Beispielen nicht einverleibt.

Er ist demgemäss weit entfernt davon, das, was er giebt, als künstlerisches Muster hinzustellen; er ist frei von den Illusionen der modernen Componistenerzieher und weiss sehr wohl, dass sich künstlerische Freiheit und Haltung nicht lehren lässt. Er beschränkt sich also nach dieser Seite hin auf allgemeine Winke über das Unzulängliche der von ihm gegebenen Fundamentallehren.

So verweist er von vorne herein seine Schüler als Hauptbildungsmittel auf das Anhören tüchtiger Accompagnenten (Einleitung §. 16). Er stellt sich absichtlich auf ein niedriges Niveau und setzt bei seinen Schülern keine Kenntnisse der Setzkunst und des Contrapunkts voraus, er sucht sie nur vor den gröbsten Fehlern zu bewahren und giebt einige praktische Winke über die Bildung einer sangbaren Oberstimme, die man in Terzen mit einer der Hauptstimmen führen soll u. dgl. m. — Alles Uebrige lässt er dahin gestellt. Er erklärt aber mehrfach (z. B. Cap. 32 und 39), der im Contrapunkt Erfahrene könne statt der gewöhnlichen Begleitung nachahmende Mittelstimmen erfinden. Andauernd accordmässiges Spiel in vollen vier Stimmen empfiehlt er selbst nur für Chöre und ähnliche Sätze: je weniger Stimmen zu begleiten sind, je »feiner« wünscht er das Accompagnement im nächsten Anschluss an die Hauptstimmen gehalten. Solchen Winken, dass man über das hier Gelehrte hinausgehen müsse, sich alle Freiheit nehmen könne, fügt er immer sehr verständig den Rath bei, dass man dabei immer das Maass der eigenen Kräfte im Auge behalten müsse. Die Hauptforderung, auf die er immer wieder zurückkommt, der Accompagnent müsse auf das musikalische Ganze lauschen, die Intentionen des Componisten und des Sängers zu errathen und auszugleichen wissen, vor Allem dem Stücke »mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen« (Einl. §. 19 u. öfter), stellt er ganz allgemein neben seine speciellen Lehren und Beispiele und fordert damit deutlich genug dazu auf, diese bei der wirklichen Uebung der gelehrten Kunst entsprechend zu modificiren. In diesem Sinne spricht er einmal von einer »vernünftigen Souveränetät« des Accompagnenten, die ihm unter Umständen selbst die Veränderung der Grundnoten gestatte.

Bei dieser Lage der Sache wird man nur sagen können, dass Ph. E. Bach für die künstlerische Haltung des Accompagnements sachgemäss nie feste Regeln geben wollte und dass er sich vollständig darüber klar war, dass seine Doctrinen den Anfängern sehr förderlich sein, aber doch Erschöpfendes nicht geben konnten.

Man darf weiter nicht vergessen, dass Ph. E. Bach wesentlich der neuen Epoche, die man von ihm zu datiren pflegt, angehört, dass mit ihm ein fremder, weltlicher Zug in die strengere ältere Kunst kommt und dass er bei dieser nur anknüpft, um sich mehr und mehr der neuen Richtung zuzuwenden. Er spricht an einer Stelle jenes Buchs sehr charakteristisch von »Fugen und dgl. ausgearbeiteten« Sätzen als von Stücken, »wo nur Musik ist, ohne dass der Geschmack besonders Antheil daran hat«. Er versuchte deshalb auch hin und wieder seinen grossen Vater, den er auf eine Linie mit Telemann und Graun stellt, sehr unglücklich im Sinne des neuen Geschmacks zu verbessern. In jenem Werke endlich sucht er das herkömmliche Accompagnement diesem Stile mit seiner weichlicheren Melodiebildung, seinen süsslichen Vorhalten anzupassen und macht gerade in seinen Lehren die Auflösung des alten Systems ganz anschaulich. Um die Begleitung überall den neuen Feinheiten anschmiegen zu können, kommt er auf ein complicirtes Bezifferungswesen, welches alle Vorhalte, alle durchgehenden Noten markiren will und so weit unübersichtlicher wird, als ein ausgeführter Satz von sehr verwickelten Formen. Seine Darstellung macht es ganz deutlich, dass der Generalbass für die Zwecke der neueren Musik unzureichende Mittel bietet und dass es gute Gründe für sich hatte, als man nun, ohne viel Worte darüber zu verlieren, zu der neuen Praxis, der wirklichen formellen Vollendung des Kunstwerks bis in alle Details hinein, fortschritt.

Nur ein Capitel widmet er einer der älteren Kunstformen, der Behandlung des »Bassthemas«, also solcher Stücke, in denen der melodische Schwerpunkt des Ganzen in dem besonders ausdrucksvoll gehaltenen Basse liegt, wohin also nur ein Bruchtheil der nur vom Continuo begleiteten Arien zu rechnen ist. Er bringt hier die überraschende Notiz, dass die ältere Praxis sich in diesem Falle häufig auf eine Verdoppelung des Continuo durch andere Instrumente beschränkt habe und dass dann auch der Begleiter nur die Bassnoten gespielt habe, dass man also zu Ehren einer ganz contrapunktischen Haltung sich hin und wieder ein unseren Ohren sehr befremdliches Getön gefallen liess. Aber auch hier galt keine feste Regel und kein bestimmtes

*) Nur als äusserste Consequenz einer solchen Ansicht ist uns die Band XII S. XIII ausgesetzte Gesangsstelle einigermaassen begreiflich, die bei freierer Haltung leicht vermeidliche Quinten als nothwendig darstellt. Oder soll die Oberstimme eine Octave tiefer gelesen werden? Der vierstimmige Satz ist nicht geboten, übrigens auch wohlklingend herzustellen.

Digitized by Google

Herkommen, denn er fügt hinzu, dass auch solche Bässe harmonisch begleitet worden sind, und er hält auch hier den Kundigen zu einer freieren Behandlung in contrapunktischen Formen berufen.

Wichtiger, als solche Lehren, ist uns das, was das Buch über die geübte Praxis im Allgemeinen und über einige persönliche Ansichten, die der Verfasser aus seinen reichen Erfahrungen gewonnen hat, enthält.

Die Thätigkeit des Accompagnenten war danach eine äusserst umfassende. Er hatte offenbar wesentlich die Functionen eines Dirigenten in unserem Sinne wahrzunehmen, das Ganze zu leiten, und betheiligte sich auch bei ausgearbeiteten Sätzen, den begleiteten, wie den Seccorecitativen, den Solostücken, gleichviel ob Ripienstimmen dazu gesetzt waren, oder nicht. Man benutzte auch in den Kirchen neben der Orgel für diese Zwecke häufig Flügel, Instrumente, welche nach den Darlegungen von W. Rust (Vorwort zum IX. Band der Bach-Ausgabe) durch eigenthümliche Vorzüge vor den unserigen zu solchem Gebrauche geschickt waren und grosse Klangfülle hatten. Ph. E. Bach bezeugt ihre gute Wirkung sogar für Aufführungen im Freien. Er nimmt für die Zwecke eines freieren Accompagnements durchweg Partei für den Flügel, ohne den die Arien in den Kirchen und ähnliche Sachen, wenn auch anderweit begleitet, »sehr kahl« auszufallen pflegten. Die Orgel findet er weniger tauglich wegen ihres starren, unbeweglichen Wesens und ihrer harten und meist mangelhaften Temperatur. Er weiss sie aber wohl für Fugen, starke Chöre, Choräle, überall da, wo es hauptsächlich auf Bindungen ankommt, zu schätzen: »sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung«.

Nach alledem wird man nicht behaupten wollen, dass eine feste Tradition, ein Schema für die Kunst des Begleitens, existirt habe. Jeder Accompagnent wird das Beste, was in seinen Kräften stand, zu geben versucht, das Publicum wird dies ebenso unbefangen hingenommen haben.

Diese Unbefangenheit auf beiden Seiten ist verloren gegangen und mit ihr die alte Kunst des Accompagnements verschollen. Sie wird nie wieder lebendig werden, und wäre auch nur ein lebender Widerspruch gegen die gesammte neuere Kunstbildung, die nun einmal höhere, ernstere Ansprüche erhebt, sich grundsätzlich nicht mit dem begnügen kann, was auch einem begabten Künstler in glücklichen Momenten in die Finger kommt, sondern nur die Inspiration schätzt, die sich dem Künstler selbst über den Augenblick hinaus bewährt und eine feste künstlerische Form gewonnen hat. Unsere Partiturspieler üben ihre Künste zum eigenen Nutzen und Frommen in einsamen Stunden oder vor engeren befreundeten Kreisen — das Publicum aber trägt kein Verlangen, sie zu hören, weil es nicht mehr an diese Künste glaubt, sie höchstens noch als Fertigkeit schätzt. Es ist derselbe Umschwung, der die freien Phantasien und selbst die improvisirten Cadenzen aus der Oeffentlichkeit verscheucht hat.

Wir sind hiernach betreffs jener Partiturskizzen auf ergänzende Bearbeitungen und betreffs der Methode der letzteren, da uns die historische Tradition im Stiche lässt, ganz auf die Natur der Sache und das eigene Urtheil angewiesen. Wer dabei der Willkühr zu verfallen fürchten möchte, der mag sich nur, wenn er kein Schema, keine Schablone ermitteln konnte, nach Mustern umsehen, es fehlt daran nicht. Sie liegen in Bach's wirklich vollendeten, formell abgeschlossenen Werken vor.

Wir forderten oben von einer Bearbeitung nicht moderne Klangüppigkeit, wohl aber Wohllaut in der Art der strengen älteren Schreibweise. Wir fordern jetzt weiter einen Stil der Bearbeitung, der sich dem Stile Bach's überall verwandt zeigt, wir verlangen eine stilvolle Ergänzung jener Skizzen. Beide Forderungen sind identisch für den, der weiss, wie die charakteristische Klangschönheit einzelner Kunstepochen Nichts als das Ergebniss ihrer gesammten Technik, die Frucht ihrer stilistischen Eigenthümlichkeiten ist. Wir sind deshalb der Ansicht, dass jener Wohllaut gar nicht anders, als mit den Mitteln der Bach'schen Polyphonie zu gewinnen ist.

Wir heben hierbei ein für alle Mal hervor, dass wir die gestellte Aufgabe in ihrer ganzen Ausdehnung besprechen, dass der einzelne Ausnahmefall Nichts gegen uns beweist. Stellen, in denen die Melodie über einfachen harmonischen Grundlagen für sich wirken soll, kommen bei Bach vor und mögen — wir verwerfen ja die Schablone — dem entsprechend behandelt werden: sie sind aber im Ganzen und Grossen ebenso selten, als etwa Stellen bei grossen Philosophen, in denen sie von ihren weitangelegten, weitausholenden und weitführenden Schlussfolgen absehen und nun mit kurzen, anschauungsvollen Schlagworten das zusammenfassen, was sie in jenen entwickelten. In der Regel werden Bach auch einfache, volksthümliche Motive nur zum Stoff für weitere polyphone Verarbeitung: weiss er doch selbst in seine Choräle durch die freieste Führung der Stimmen Etwas von der Spannung des polyphonen Satzes zu bringen. Er gönnt uns nun einmal selten den unmittelbaren Einblick in sein Inneres, er verschanzt sich gewissermaassen hinter complicirten Toncombinationen und will aus diesen errathen sein. Sein lyrischer Gehalt erschliesst sich dem Hörer nur allmälig aus unendlich vielfachen Einzelzügen.

Man muss daher Bach hinnehmen, wie er ist. Diejenigen, denen das überall waltende melodische Leben der Polyphonie, das überall hervorquellende Figurenwerk, die innere Unruhe, die das musikalische Ganze unablässig durchzittert, gelegentlich lästig wird, müssen sich dem Bach'schen Stile gegenüber überhaupt negirend verhalten. Können sie den geheimen Wunsch nicht unterdrücken, seine Formen vereinfacht, ihn der Art der späteren Classiker näher gerückt zu sehen, erwarten sie solche Umbildung von einer Bearbeitung, so verlangen sie von dieser Unmögliches und stellen damit die ganze ältere Kunst in Frage. Man verhehle sich nicht, dass die andauernde Vertiefung in diese nur Sache besonders begabter und gestimmter Naturen, dass sie ohne bestimmte Kunstbildung kaum denkbar ist, man hüte sich, das grosse Publicum allzulange damit beschäftigen zu wollen, das bei dem besten Willen diesen künstlerischen Absichten nicht immer zu folgen vermag, wenn sie ihm nicht durch den Stoff und starke Gegensätze der Darstellung, wie in der Passion, zugänglicher gemacht werden, — wenn man sich aber mit Bach befasst, so lasse man alle Consequenzen gelten, die sich aus seinem Stile und dem Grundcharakter seiner Kunst ergeben. Man verlange keine Verdunkelung und keine Abschwächung seiner Eigenthümlichkeiten.

Früher hat man mehrfach versucht, solchen Bedürfnissen durch Veränderung der Bach'schen Stimmen entgegenzukommen. Zelter hat in umfassender Weise die Vocalpartie einiger Arien bearbeitet, um blosse Manieren Bach's zu beseitigen, »den dünnen Couperin'schen Schaum davon abzunehmen«. Aehnlicher Uebergriffe wurde schon oben gedacht. Wir würden es nicht weniger verwerflich finden, wollte man das Accompagnement nicht ganz in seinem Stile halten. Man darf dem reich verzierten Kleide, in dem er nun einmal einhergeht, keine ärmlich davon abstechenden Lappen anheften wollen. Oder wäre der Effect

Digitized by Google

ein anderer, wenn man in das Gewirre jener selbständig und kühn geführten Hauptstimmen charakterlose, langweilige Füllstimmen, die Nichts sagen würden, als dass die Partitur eine gar zu handgreifliche Lücke darbiete, hineinklingen, wohl gar mit der Tongewalt der Orgel daneben sich breit machen lassen würde? Würde man nicht deutlich den Stümper neben dem Meister zu hören glauben?

Die Bewahrung der Stileinheit ist gleichmässig vom ästhetischen, wie historischen Standpunkte bei allen solchen Versuchen zu fordern. Die historische Bildung der neueren Zeit hat den Blick für Verstösse dagegen geschärft und ist damit dem gebildeten Gefühl nur zu Hülfe gekommen.

Uebrigens hat Bach selbst schon das Seinige gethan, sich sein Recht zu sichern. Wer seine Skizzen genauer prüft, die Hauptstimmen neben der Bezifferung überall im Auge behält, wird schnell genug die Ueberzeugung gewinnen, dass das Directorium der Bach-Gesellschaft die Aufgabe ganz richtig formulirt hat, wenn es eine wesentlich contrapunktische Ergänzung voraussetzte. Ohne die augenscheinlichste Beeinträchtigung der Hauptstimmen, ohne Uebelstände der schreiendsten Art, lässt sich die Begleitung in vollen Accorden gar nicht denken. Die Bezifferungen ergeben häufig genug blosse Melodietöne und gestatten ohne melodische Bewegung der Stimmen kaum eine fehlerfreie Ausführung, in ihrem Zusammenhang, in ihrer Folge führen sie oft genug, wie von selbst, auf melodische Wendungen. Andererseits sind die Hauptstimmen oft durch längere Perioden ganz nach Art von Mittelstimmen geführt und fordern durch ihre ganze Haltung an solchen Stellen zur reicheren Behandlung des Accompagnements geradezu heraus. Man treibt die Schwärmerei für Bach zu weit, wenn man dies verkennen und überall und gleichmässig bedeutenden Ausdruck in der Gesangspartie finden wollte. Erweist sich sein eigenes thematisches Material vollständig dazu geeignet, jene Ungleichheiten zu verdecken, so wird man nicht wohl daran zweifeln können, dass seinem combinatorischen Falkenblick dergleichen nicht entgangen ist und dass er selbst davon angemessenen Gebrauch gemacht hat.

Der Geist, der die Hauptstimmen so eigenthümlich zu führen wusste, hütet so noch jetzt die darin halb verborgenen Schätze. Das Handwerk des Organisten vermag ihm nicht zu folgen: es scheitert, wenn es die eine Hälfte eines Satzes leidlich bewältigt hätte, zuverlässig an der zweiten, und wenn es auch hin und wieder ein ganzes Stück begleiten könnte, so sind doch die meisten andern so beschaffen, dass es seine Finger sicher davon ganz lassen wird. Wer jene Schätze heben will, muss den Handschuh aufnehmen, den Bach der Nachwelt in diesen Skizzen hingeworfen hat. Wenn ältere Bearbeiter es gar nicht unternahmen, ernstlich mit ihm zu rivalisiren, wenn sie die Aufgabe bescheidener fassten, so verkannten sie das Wesen derselben und nur dies haben wir ihnen zum Vorwurf zu machen. Die Unhaltbarkeit des Geleisteten ergab sich gewissermaassen mit logischer Nothwendigkeit aus der irrthümlichen Stellung zur Sache.

Fasst man die Aufgabe in diesem Sinne, so kann man ihr nirgends bestimmte Schranken setzen. Wie der Accompagnent nach Ph. E. Bach immer in Thätigkeit war, so muss auch die Bearbeitung überall und in dem Maasse eintreten, wo und wie sie sich je nach den Umständen des einzelnen Falls fördernd erweisen kann. Sie ist namentlich auch für die Arien nicht ausgeschlossen, für die Bach Ripienstimmen geschrieben hat. Das wird anschaulich besonders in solchen Fällen, wo Bach dies Accompagnement plötzlich schweigen lässt und die Singstimmen allein über dem Basse fortführt. Er thut dies mitunter gerade an den ausdrucksvollsten Stellen, auf den Höhepunkten seiner Sätze; es wäre ganz sinnwidrig, solche Partien nur durch Oede des Klangs von dem Uebrigen abstechen zu lassen. Auch an Chorsätzen kann man mit Fug und Recht das Accompagnement in diesem Sinne betheiligen: es ist namentlich ein vortreffliches Mittel, da, wo die verschiedenen contrapunktischen Gebilde in ihrem Durcheinander die Gliederung des Ganzen überwuchern und verdunkeln, diese Grundverhältnisse schärfer hervorzuheben, die Wendepunkte zu markiren, die rechten Accente zu geben, und Bach wird es sicher auch für diese Zwecke angewendet haben.

Das, was die Bearbeitung hinzubringt, wird in der Regel in ähnlich bewegte Formen zu giessen sein, wie sie die Hauptstimmen aufweisen. Wir haben schon oben als auf alleiniges Muster auf Bach's eigenen Stil in seiner Durchbildung verwiesen. Man findet bei ihm die mannigfachsten Formen, man wird ähnlichen wechselnden Reichthum erstreben müssen. Wo die Partiturskizze zweistimmige Sätze aufweisen sollte, welche wirklich seiner Schreibweise für zwei Instrumentalstimmen, z. B. im wohltemperirten Claviere, gleichkäme, wo sich also eine vollständige Ausgleichung der Stimmen in richtigen, nicht zu grossen Entfernungen, ein natürlicher Fluss, der alles Wesentliche erschöpfend berührt, ein leichtes gefälliges Zusammenklingen des ganzen Tonspiels fände, hätten wir Nichts dagegen, die Begleitung schweigen zu lassen. Uns ist indess ein solcher Fall unbekannt und gerade in den zweistimmigen Sätzen beider Art liegt der ganze Unterschied, den man vielfach ignorirt, ganz offen zu Tage. Dort Wohllaut und volle Befriedigung, hier vielfach klaffende Leere, schroffe, mitunter unerträgliche Härte. Ob hier durch harmonische Haltung, dort durch contrapunktische Stimmführung der richtige Halt zu gewinnen, wie viel Stimmen dafür in Bewegung zu setzen, dies sind alles offene Fragen, die nach der Eigenthümlichkeit des Falles und den Intentionen Bach's verschieden zu beantworten sind.

Hiernach handelt es sich allerdings um »eine Art Composition«, oder, anders ausgedrückt, um freie künstlerische Production innerhalb der vom Original gegebenen Grenzen, nicht blos um mehr oder weniger mechanische Beseitigung jener Uebelstände, nicht um blosse Ausfüllung der Harmonie, sondern um Vollendung der Skizze im Sinne des Meisters, von welcher nur die Rede sein kann, wenn die Ergänzung nicht nur wohllautende Musik in seinem Stile, sondern auch ausdrucksvolle Musik in seinem Geiste zu schaffen wusste.

Nachdem wir diese Grundlagen gewonnen haben, wenden wir uns in einem folgenden Artikel wieder zu den Franz'schen Bearbeitungen.

Tristan und Isolde.

(Schluss.)

Wenn wir den Lesern eines musikalischen Fachblattes mit dieser Weitläufigkeit über die Wagner'sche Richtung und über den Text des neuen »Dramas« lästig fielen, ohne noch von der »Musik« desselben, als dem hier zunächst in Frage stehenden Theil des Näheren gesprochen zu haben, so stellten wir uns hiermit nur auf jenen allgemeineren Standpunkt, welcher zur Beurtheilung jedes Wagner'schen Werkes, insbesondere aber des vorliegenden geboten scheint. Die Neuheit der Wagner'schen Musik-

Digitized by Google

Auge verlierende, *a priori* construirte Anforderungen eines musikalischen Absolutismus sich zur Unbilligkeit verleiten zu lassen: dazu gehört eben, neben den sonstigen Erfordernissen, eine reiche und ausgedehnte Erfahrung, die ja überall, zumal bei dem Urtheil über aussergewöhnliche Vorkommnisse, überwiegend dazu beiträgt, den richtigen Maassstab finden zu lassen.

Für das Musikfest waren zahlreiche und bedeutende Kräfte aufgeboten, 3 Dirigenten (darunter 2 von auswärts), 4 namhafte Vertreter der Solopartien (2 Sängerinnen und 2 Sänger), ein Sängerchor von 440 (nach dem Festprogramm 471 im Sopran, 100 im Alt, 76 im Tenor, 93 im Bass) und ein Orchesterpersonal von 105 Personen (21 erste, 16 zweite Violinen, 11 Bratschen, 12 Celli, 11 Contrabässe, doppelte Bläser etc.) gewonnen, auch eine neue Orgel im Concertlocal aufgestellt worden. Den Kern des Sängerchors bildeten — über die Hälfte der Gesammtzahl — die Braunschweiger (Singacademie, Liedertafel, Männergesangverein), denen sich, mehr oder minder zahlreich, Wolfenbüttel, Hildesheim, Halberstadt, Quedlinburg, auch einige aus Bremen angeschlossen hatten, während das Gros des Orchesters durch die königlich hannoversche Capelle (70 Instrumentalisten) vertreten wurde, dem sich tüchtige Kräfte der Hofcapelle zu Braunschweig (11) und Detmold (17) etc. zugesellt hatten. Das Concertlocal, die überaus geräumige, an sich der Klangwirkung der Massen durchaus günstige (frühere) Egydien-Kirche, würde in jeder Beziehung trefflich genannt werden dürfen, wenn man dafür Sorge getragen hätte, die zu starke Resonanz vielleicht durch eine einfache Verblendung der Halbrotunde, welche den Chor der Kirche bildet, mittelst Draperien oder auf andere ähnliche Weise, zu mässigen und zu regeln, während jetzt die nackten Wände, die Pfeiler etc. an nicht wenigen Stellen Schallwirkungen erzeugten, die die Ruhe und Klarheit der Tonmassen bei der Ausführung nicht unwesentlich beeinträchtigten. Auch vermissten wir ungern eine, wenn immerhin nur einfache Ausschmückung des Locals etwa durch Guirlanden oder dergl., die den hohen kahlen Wänden ein freundlicheres Ansehen gegeben haben und unter den obwaltenden Verhältnissen vielleicht sogar der Akustik günstig gewesen sein würde, während der Kostenpunkt dabei kaum da in Betracht kommen konnte, wo man mit so ausserordentlicher Liberalität, wie grade bei dem Feste in Rede, dieses sonst so schwer ins Gewicht fallende Moment geordnet und ausgeglichen sah. Ueberhaupt machte auch die Stadt selbst dem Feste gegenüber einen etwas kühlen Eindruck, und es dünkt uns, als hätten all die grossen Anstrengungen und Bemühungen der Veranlasser des Festes, des Comité etc. wohl auch ein wenig mehr äussere Zeichen lebhafter Theilnahme beanspruchen dürfen.

Das Fest war, wie herkömmlich, auf drei Tage berechnet, deren erster der Aufführung von grösseren kirchlichen Werken und deren zweiter der Production von bedeutenden Compositionen weltlichen Charakters gewidmet war, während der dritte Tag eine reiche Auswahl von Solovorträgen, neben ein Paar Ouvertüren und Gesangschören — das sogenannte Virtuosenconcert, — den Musikfreunden darbot. Das Festprogramm muss als ein sehr glücklich gewähltes anerkannt werden, wenn auch unseres Dafürhaltens die Masse des freigebig und freudig Gebotenen ein wenig das Maass überschritt, so taktvoll auch für angemessene Abwechselung gesorgt worden war. J. S. Bach's *Sanctus* aus der grossen H moll-Messe und Händel's »Samson« an einem Abende, machen an aufmerksam Ausführende wie Zuhörer doch unleugbar sehr bedeutende Ansprüche, und Gleiches wird man von dem Repertoir des zweiten Abends (Beethoven's grosse Leonoren-Ouvertüre in C, eine Reihe von Scenen aus dem 1. und 2. Act der »Iphigenie auf Tauris« von Gluck, Alt-Arie von Francesco Rossi aus der Oper »Mitrane«, Hymne von Mewes und Beethoven's neunte Symphonie mit Chören) sagen dürfen. Auch das Virtuosenconcert, dem wir beizuwohnen indess verhindert waren, erschien überreich ausgestattet; es brachte 15 Nummern für Orchester, Orgel, Clavier, Solo- und Chorgesang, von Mozart, Händel, Cherubini, Spohr, Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Rossini etc.

Wir nannten oben das Braunschweiger Musikfest ein für den Norden Deutschlands gewissermaassen Epoche machendes. Dem wahren Musiker, dem ernsten Musikfreunde wird das sicher als keine Uebertreibung erscheinen, wenn wir zur Begründung dieser Anschauung auf den Umstand hinweisen, dass in Braunschweig in diesem Jahre unseres Wissens zum ersten Male in diesen Gegenden der Versuch gemacht worden ist, Händel's wunderbar schönes grosses Oratorium »Samson«, in welchem wir mit dem Festcomité in der That das »Hauptwerk des Festes« erblicken dürfen, nicht in der bisher gebräuchlichen Weise, nach J. F. v. Mosel's wohlgemeinter, auch für seine Zeit wirkungsvoller, aber doch zu heterogener, um nicht zu sagen verballhornter Bearbeitung, sondern treu und authentisch nach der Originalpartitur des Meisters zur Aufführung zu bringen, wie sie in der trefflichen Ausgabe der Händelgesellschaft, einem Producte sorgsamsten kritisch-historischen Editorenfleisses, vorliegt. Speciell auf den himmelweiten Unterschied zwischen der Mosel'schen und der Originalausgabe einzugehen, wäre hier kaum der Ort. Nur das sei erwähnt, dass die erstere, abgesehen von der, zum Theil barbarischen Verstümmelung des Textes und selbst des logischen Zusammenhanges durch mancherlei Auslassungen und andere Willkühr, bekanntlich den Versuch gemacht hat, die von Händel überall in seinen Oratorien verwendete Orgel, neben welcher dann nur vereinzelt neben dem Saitenquartett zu ganz bestimmter Färbung etliche Blasinstrumente (gemeinhin Oboen, Hörner und vorkommenden Falls Trompeten und Pauken) hinzutreten, durch selbständige Hinzufügung des Bläserchors zu remplaciren. Der Streit über die Zweckmässigkeit und die Berechtigung dieser wesentlichen Abänderung ist längere Zeit ziemlich animirt geführt worden, und die Einzelnen haben je nach subjectiver Anschauung sich dafür oder dawider entschieden, ohne dass es zu einem wirklichen, künstlerisch genügend basirten und definitiven Endurtheil gekommen wäre und hätte kommen können, so lange nicht die Möglichkeit der praktischen Prüfung geboten war. Freilich musste auch jeder Unbefangene sich sagen, dass eine Bearbeitung, eine Uebertragung auch im günstigsten Falle den Charakter des Originals verwische oder doch wesentlich beeinträchtige — dass der specifische Charakter des Orgeltons und seine eigenthümliche Färbung und Wirkung in keiner Weise, auch durch die geschickteste Gruppirung der Blasinstrumente nicht, ersetzt werden könne. Wollte man indess von der Pietätsforderung der möglichsten Treue gegen den Componisten und seine Intentionen absehen; erwog man, dass den betreffenden Oratorienaufführungen bei uns nur höchst selten eine Orgel zu Gebote stand (denn selbst in den Kirchen machte die verschiedene Stimmung — Kammer- und Chorton — mancherlei Schwierigkeiten); zog man ferner in Betracht, dass Händel zu den betreffenden Werken keine ausgeschriebene Orgelstimme gegeben, da er, der mächtige Orgelmeister, diese selbst frei bei seinen Aufführungen übernahm; musste man endlich sich sagen, dass auch Mozart derartige Bearbeitungen (vom »Alexandersfest« und dem »Messias«) gegeben: so konnte man vielleicht geneigt sein, sich für das Surrogat zu erklären, auch möglicherweise um nicht für einen steifen Pedanten oder stubenhockerischen Antiquitätenkrämer gehalten zu werden. Denn die übergrosse Mehrzahl der Musiker blickt (allerdings mit Unrecht und sehr zum eigenen und zum Schaden der Sache) meist geringschätzig, mit spöttischem Achselzucken auf den kritischen Aesthetiker herab, wenn sich derselbe nicht auch praktisch als »zur Zunft gehörig« ausweisen kann, während doch die zünftigen Musiker, trotz alles hochmüthigen Spreizens, oft gar gewaltige Barbaren in der

Digitized by Google

Aber an der Instrumentation, werden unsere Leser sagen, wird es doch nichts zu tadeln geben? Allerdings nicht, wenn wir die Instrumentation an sich betrachten, und wir gestehen mit Vergnügen ein: wer die Farbe kennen lernen will, soll in Wagner's Atelier gehen. In der That überraschten uns eine Menge neuer Combinationen, welche wir uns nicht immer erklären konnten, und stets sahen wir die Stimmung des Momentes mit frappant realistischer Wahrheit wiedergegeben, wir sahen aber hierin auch nichts Anderes, als den äussersten, die Grenzen der Schönheit meist durchbrechenden Realismus mit meisterhafter Farbentechnik gehandhabt. Indem Wagner z. B. das Rieseln der Quelle, das Säuseln der Blätter im wollüstigen Dunkel des 2. Actes malt, zwingt er die Instrumente förmlich, zum geheimnissvollen Naturlaut zu werden. Freilich gehört hierzu die Phantasie eines begabten Mannes; zu beklagen ist es aber, dass die Thätigkeit dieser Phantasie, anstatt von der Materie weg zum Ideal — von dieser Höhe nach jener Tiefe gerichtet ist. Dass mit solchen Mitteln für eine Zeitlang eine sichere Wirkung erzielt wird, liegt in der Natur des Menschen als eines halbsinnlichen Wesens. Bald aber wehrt sich seine bessere Natur, seine edleren Gefühle verlangen nach Nahrung — diese wird ihm in Wagner's Instrumentation, dem verführerischen Mittel des Materialismus, nicht geboten. Auch fehlt es hier noch am meisten an den nöthigen Ruhepunkten. Nirgends wird ja das Säuseln und Schmachten, das Wüthen und Stürmen des Orchesters durch Zusammenklang menschlicher Stimmen, durch Ensembles oder Chöre (wir müssten denn die rohen Matrosenrufe »Ho! he! ha! he!« für Chöre halten) unterbrochen. Wir sehen fortwährend ein halb vollendetes Farbenkunststück in's andere überfliessen, und wenn wir uns schliesslich nach der Zeichnung fragen, so werden wir diese entweder sehr unbedeutend oder — gar nicht finden. Wie anders war das Opernorchester unserer Altmeister! Welch unergründliche Schätze von Ideen, welch köstliche Zeichnungen, welche Charakteristik legten sie in dem Theil ihrer Schöpfungen nieder, den sie, nicht zu vergessen, für den untergeordneten ansahen! Vergleicht doch, ihr Schwärmer der Zukunft, mit diesem Tristan einen Fidelio, einen Wasserträger, einen Figaro — und »öffnet eure Augen!«—

Der Irrweg, welcher also in diesem als epochemachend angekündigten Werk eingeschlagen wurde, ist nach unserer Ueberzeugung ein vollkommener, allseitiger, consequenter. Aus diesem Grunde glaubten wir uns im Interesse der Kunst rückhaltslos gegen dasselbe aussprechen zu müssen, und wir werden uns dagegen stemmen, so lange davon die Rede sein wird.

Da wir dem Münchener Forum die Competenz bestreiten, so wünschen wir, dass »Tristan und Isolde« nun auch anderwärts, etwa an einem Stadttheater ersten Ranges, zur Aufführung gelange, wo also nicht die Hebel in Bewegung gesetzt werden können, durch welche allein sowohl die Aufführung, als auch der Erfolg in München ermöglicht wurde.

Freilich wird überall zunächst die Mitwirkung des Schnorr'schen Ehepaares nöthig sein, welche sechs volle Jahre an ihren Partien lernten, und ohne deren vollendete Darstellung auch in München von einem Erfolg des Werkes keine Rede gewesen wäre — wir wünschten, dass zu unserer Rechtfertigung die Probe gemacht werden könnte! Auch dürfte sich nicht leicht irgendwo eine so musikalisch gebildete zweite Sängerin, wie unser Frl. Deinet, finden, welche die ebenso schwierige als undankbare Partie der Brangäne zu so allgemeiner Befriedigung durchzuführen vermöchte. Ueberhaupt fordert das ungeheure Werk einen solchen Aufwand von physischen Kräften, eine solche Hingebung und Ausdauer, dass seine Aufführung nur durch das Zusammentreffen besonders günstiger Verhältnisse ermöglicht werden kann. Nicht leicht wird z. B. eine Bühnendirection den Musikern für die Durchführung eines Werkes, über dessen Einstudiren 3 Monate lang alle andere Arbeit ruhen muss, ein besonderes Honorar von je 50 Fl. ausbezahlen können, wie dies hier geschehen ist. Und hätte unsere Musiker nicht die Hoffnung auf grössere Aufbesserung angespornt, sie hätten vielleicht den theueren Handel nicht eingegangen — denn Jeder klagt über eine nie empfundene Ermattung.

Am Sonntage den 30. Juni wurde das Werk zum vierten und wahrscheinlich letzten Male gegeben. Die mangelhafte Besetzung der Logen, der Galerie und des Parterres bewies, dass der Erfolg bei den ersten Vorstellungen nur ein äusserlicher war.

Musikfest in Braunschweig.

(Da uns ein Originalbericht über das obige Fest, dem wir selbst nicht beiwohnen konnten, nicht zugegangen ist, so drucken wir hier, mit Erlaubniss des Verfassers, des Herrn Dr. J. Schladebach in Hannover, den Bericht ab, den derselbe in seiner »Deutschen Nordsee-Zeitung« veröffentlicht hat, aus welchem wir blos einiges Unwesentliche auszuscheiden uns erlaubt haben. D. Red.)

Das grosse Musikfest, welches in den Tagen vom 10. — 12. Juni d. J. in Braunschweig unter reger Betheiligung gefeiert worden, darf in mancher Beziehung für das musikalische Leben des nordwestlichen Deutschland, wo seit längerer Zeit derartige grosse Musikaufführungen, im Gegensatz zu den kleinern oder grössern »Sängerfesten«, immer seltener geworden sind, als ein Epoche machendes angesehen werden, und der Braunschweiger »Verein für Concertmusik« hat sich durch das Arrangement desselben ein neues, höchst anerkennenswerthes Verdienst um Förderung des Sinnes für die Tonkunst erworben, zumal da namhafte Hindernisse und Schwierigkeiten dabei zu überwinden, wesentliche Opfer in jeder Beziehung zu bringen waren. Nur grosse Liebe zur edlen Sache der Kunst, treue Hingebung, ernste Ausdauer und uneigennützige Opferfreudigkeit haben es möglich gemacht, jene Schwierigkeiten zu besiegen, vor den Opfern nicht zurückzuschrecken, und dadurch ein in der That bedeutendes Resultat zu erzielen, einen künstlerischen Genuss den Ausübenden wie den Empfangenden zu bereiten, der im Allgemeinen als ein sehr würdiger und hoffentlich fruchtbar nachwirkender bezeichnet werden darf. Wer, wie wir, seit länger als drei Decennien Gelegenheit gehabt, derlei Musikfesten an verschiedenen Orten beizuwohnen, dem sind die gewaltigen Hindernisse nicht fremd, welche sich aus mancherlei, hier nicht specieller zu entwickelnden Gründen der vollendeten Ausführung der zu Gehör gebrachten grösseren Tonwerke namentlich da entgegenstellen, wo nicht, wie z. B. bei den rheinischen Festen dieser Art, ein fester, in sich gewissermaassen geschlossener Kern musikalischer Kräfte vorhanden ist, die durch regelmässig sich wiederholendes gemeinsames Wirken auch mit- und untereinander schon bekannt und vertraut geworden sind, gegenseitig sich miteinander musikalisch eingelebt und an einander gleichsam abgeschliffen haben, und es ist daher auch bei der Beurtheilung überall festzuhalten, dass nur das unter den obwaltenden Umständen möglich Beste, nicht das Vollendete gegeben werden könne. Dabei weder zu viel noch zu wenig zu fordern, — weil eben das »möglich Beste« ein immerhin Relatives ist — weder durch blinden Enthusiasmus oder durch scheinbar überwältigende Einzelheiten (oft Aeusserlichkeiten) sich bestechen, noch auch durch ideelle, die praktischen Momente und die gegebenen Verhältnisse aus dem

Digitized by Google

fangen Urtheilenden; wir können an dieser Stelle nicht unterlassen, die tadellose Intonation des Herrn Simons, eines Münchener Bühnenmitgliedes, zu rühmen, der dieser Kakophonie ohne Accompagnement Meister wurde. Auch das Spottlied Kurwenal's ist nichts weniger als ein Lied; es ist verworren, unverständlich und unschön. Was Wagner endlich mit der »alten ernsten Weise«, welche der Hirt im dritten Act bläst, gedacht und gewollt haben mag, ist uns vorläufig noch ein Räthsel. Hier wäre offenbar eine melancholische Volksmelodie, etwa nach Art der alten irischen, schottischen, überhaupt nordischen, am Platze gewesen; statt einer solchen lässt Wagner auf der tiefen Oboe (englisch Horn) über vier Minuten lang eine Kette von chromatischen Intervallen blasen, aus denen kein Mensch klug werden kann; selbst die Aufklärung, welche uns Tristan giebt, vermag unser Erstaunen über solches Musiciren nicht zu heben: »Die alte Weise sagt mir's wieder; — mich sehnen — und sterben, sterben — und mich sehnen! Nein, ach nein! So heisst sie nicht! Sehnen! Sehnen — im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben! —«

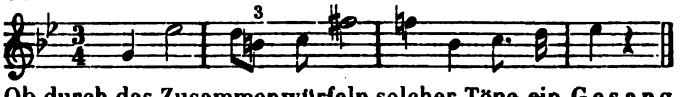
Es leuchtet ein, dass durch den Mangel der logisch ausgebauten Melodie, der Form im Kleinen, die Formlosigkeit im Grossen bedingt ist; und so sehen wir auch in diesem Werk eine dichte, kaum von einem Lichtstrahl belebte Masse sich chaotisch form- und schrankenlos dahinwälzen. Ein Formversuch indess schien selbst Wagner noch ein Bedürfniss, und er suchte für die abgestreifte Form ein Surrogat, das uns aber total verunglückt scheint: die unveränderte Wiederholung ein und derselben musikalischen Phrase bei Wiederkehr des entsprechenden Gegenstandes oder der entsprechenden Textphrase. Diese Art Form ist keineswegs neu, sie entspricht dem conventionell gewordenen Gebrauch der Operncomponisten, eine oder mehrere hervorragende Melodien zur Herstellung des poetischen Zusammenhanges durch die ganze Oper hindurchzuziehen, wie z. B. Boieldieu mit grösstem Glück in der »Weissen Dame« gethan hat. Es ist aber ein Unterschied, eine schöne Melodie zwei- oder dreimal zu hören, — und sich von einer Phrase Acte lang mit beharrlicher Aufdringlichkeit verfolgen zu lassen, welche beim zwölften Auftreten das Gehör ebenso peinigt wie beim ersten, zumal wenn diese Wiederholungen uns zum einzigen formellen Anhaltspunkt dienen müssen. Wir erinnern an die Stelle, welche im ersten Act immer wiederkehrt, so oft von der ungesühnten Blutschuld Tristan's die Rede ist; die unmittelbare Accordfolge ist. As-dur, A-dur, F-moll! — Diese stereotypen Wiederholungen beweisen uns übrigens im Zusammenhang mit der übrigen Genauigkeit der Illustration, welche Wagner als Hauptaufgabe der Musik betrachtet, dass er an sie eine Forderung stellt, welcher sie nie gerecht werden kann. Er hat sich mit der »Unzertrennlichkeit von Wort und Ton« nun factisch so weit verrannt, dass er eine bestimmte Textphrase mit einer bestimmten Tonphrase in Musik übersetzen zu können vermeint. Der Glaube an die Unfehlbarkeit des Componisten, welcher auf diese Weise vom Zuhörer verlangt wird, müsste Berge versetzen können.

Haben wir somit über diese »Musik« im Allgemeinen das herbste und ungünstigste Urtheil ausgesprochen, das uns je die innere Ueberzeugung zu fällen gezwungen hat, so kann nach dem über den Text Gesagten die speciellere Untersuchung derselben als Opernmusik leider nicht günstiger ausfallen. Allerdings hat Wagner den Namen »Oper« vermieden, er hat, als wollte er andeuten, dass die Musik nur von relativer Bedeutung sein soll, das Werk einfach »Handlung« genannt. Gleichwohl sind die Anforderungen, welche wir an jede Kunstgattung, und sei es auch eine ganz neue, bezüglich der Charakterzeichnung und des Verhältnisses zwischen Gesang und Orchester stellen, auch hier berechtigt. Was nun gerade dieses Verhältniss betrifft, so ist das Orchester zum Haupt-Agens geworden, während der Gesang nur mehr die Rolle des Dolmetschers spielt; d. h. es sind allerdings die Personen, durch deren (stets gut getroffene) Declamation wir den Gang der Handlung, ihre Reflexionen und Gefühle äusserlich erfahren. Diese Seelenvorgänge selbst aber, Liebe und Hass, Schmerz und Freude, kurz alle Empfindungen und Leidenschaften, drückt nicht die Singstimme, sondern das malende Orchester aus. Damit begnügt sich aber Wagner nicht; er sorgt mit der äussersten Genauigkeit dafür, dass wir jeden Personenauftritt, jede Action, dass wir Umarmung, Kuss, Lichtauslöschen und schliesslich jedesmal das Fallen des Vorhangs in der Musik hören. Bei so ausgedehnter Beschäftigung mit nebensächlichen Gegenständen muss natürlich die Personencharakteristik in den Hintergrund treten. Zugegeben, dass diese dem Text entsprechend keine hervorragende werden konnte, so wäre es doch die nächstliegende und würdigste Aufgabe des Musikers Wagner gewesen, das wenigstens einigermaassen gut zu machen, was der Dichter Wagner versäumt hat. So aber singt (wenn wir so sagen dürfen!) Brangäne wie Isolde, Tristan wie Brangäne, und wenn wir diese Persönlichkeiten nicht leibhaftig vor uns sähen, musikalisch wären sie absolut nicht zu unterscheiden — sie sprechen sich alle in denselben unmelodischen, nur den Tonfall des Wortes wiedergebenden Phrasen aus. Wie es aber nicht in Wagner's Intention lag, greifbare und verschiedenartige Charaktere zu dichten, so durfte sich auch folgerichtig die Composition nicht mit dieser Aufgabe beschäftigen, der höchsten, welche sich Mozart, Beethoven, Weber etc., selbst Rossini und Meyerbeer stellten. Um die Charaktere musikalisch plastisch herauszubilden, müsste Wagner vor Allem das Mittel jener Meister, die Melodie, wieder zur Geltung bringen, müsste er überhaupt den Gesang, die menschliche Stimme, vor dem Orchester hervortreten lassen. Er empfindet aber wohl selbst, dass ihm diese zu seinem eigentlichen Zweck, dem geheimnissvollen Einlullen der Sinne und der nervösen Aufregung, nicht förderlich ist. Die Singstimme, das zarteste und empfindsamste Instrument, kann alle wahren Gefühle und Leidenschaften, selbst diejenigen, welche mit der Sinnlichkeit in naher Beziehung stehen, in idealer Weise zum Ausdruck bringen; als Ausdrucksmittel der Sinnlichkeit selbst aber — und diese ist ja, wie bereits erwähnt, der Hauptvorwurf dieses neuen Dramas — wird sie sich nie eignen. Wahrheit und Innerlichkeit der Empfindung ist es auch nicht, was Wagner's neuestes Schaffen charakterisirt; wahr ist weder die Freude noch der Schmerz seiner Personen; Beides outrirt er in maasslos excentrischer Weise. Noch erinnern wir uns mit wahrhaftem Schrecken an die Scene im 3. Act, wo wir die Herren Schnorr und Mitterwurzer nur mehr den Mund öffnen und ihre Halsmuskeln anschwellen sahen, ohne von ihrem Ton vor betäubendem Lärm des Orchesters nur eine Spur zu hören. Solcher Mittel bedarf es nicht, um selbst die höchste, ja sogar die Lust eines Verrückten darzustellen; sie sind verzweifelte Surrogate mangelnder Empfindung. Nur in Einem ist Wagner wahr, und diese Wahrheit möchten wir am liebsten aus den Annalen der Kunstgeschichte streichen können — wir haben diesen Punkt mehr, als uns lieb war, berührt und sprechen darum nicht weiter davon.

Digitized by Google

anschauung besteht ja eigentlich nur darin, dass er ihre Ureigenthümlichkeit, ihren Werth und ihr Wesen als absolute Kunst verkennt und daher ihr Heil nur mehr in der Verbindung mit andern Künsten sucht; seine »Musik« kann daher der Kritik erst nach genauer Untersuchung des Textes, als dessen Ausfluss sie zu betrachten ist, unterstellt werden. Es würde uns zu weit vom Gegenstand wegführen, wollten wir den oft und schlagend widerlegten Irrthum jener Anschauung, welche alsbald in Wagner's Theorie der »Allkunst« zu Tage trat, aufs Neue widerlegen. Wir bemerken nur, dass wir die Forderung Wagner's, »die Dichtkunst verhalte sich im musikalischen Drama zur Musik, wie der Mann zum Weib«, stets als eine total verkehrte ansahen, indem unseres Bedünkens gerade die Musik das erzeugende, die Poesie das receptive Element sein muss. Wollen wir aber dies Verhältniss in »Tristan und Isolde« untersuchen, so finden wir, dass diese Musik keineswegs mehr die Rechte des Weibes besitzt. Um ein Bild, welches unschön zu werden droht, zu verlassen, vergleichen wir die Musik mit einer raffinirten, aber keineswegs auf inneren Kunstwerth Anspruch machenden Decorationsmalerei: In der That kann ja eine Musik, welche mit Aufgebung ihrer Selbständigkeit sich nur sclavisch an den Text anschmiegt und in diesem aufgeht, also nur decorativ, melodramatisch oder im höchsten Fall programmatisch ist, keine höhere Stufe in der Tonkunst einnehmen, als die Theaterdecorationsmalerei in der bildenden Kunst. Ja es gehört sogar zur letzteren mehr Künstlerthum, als zu dieser Art zu musiciren, indem sich der Theatermaler nicht nur auf die Berechnung der Farbenwirkung, sondern auch auf die Form, auf die Schönheit der Linien, die Richtigkeit des Lichtganges (wenn auch nur bis zu einem gewissen Grad) verstehen muss. Eine Musik dagegen zu schaffen, deren Hauptmerkmal die Formlosigkeit und deren grösstes Verdienst das realistische Accompagnement aller, selbst der geringfügigsten Vorgänge auf der Bühne ist, — hiezu bedarf es weder eines erfinderischen Genies, noch eines geschulten Musikers; ein geistvoller Musikdilettant, mit Poesie, Theaterkenntniss und allgemeiner Bildung ausgerüstet, wird bei gleicher Energie künstlerisch Aequivalentes zu Stande bringen. Wohl wird er auf manche feine Züge der Tonmalerei, die in »Tristan und Isolde« der einzige Gegenstand unserer Bewunderung ist, nicht kommen, weil diese die phantastische Erregtheit, die nur Wagner eigen ist, und eine auf langjährige Erfahrung gegründete Routine in der Instrumentation voraussetzt; er wird aber vielleicht andererseits nicht einmal auf so beklagenswerthe Abnormitäten gerathen, als deren fast ununterbrochenes Conglomerat diese »Musik« anzusehen ist.

Vor Allem, glauben wir, hat eine Musik aufgehört, diesen Namen zu verdienen, sobald das Verhältniss zwischen den drei Factoren, Melodie, Harmonie und Rhythmus, durch deren ebenmässiges Zusammenwirken sie entsteht und besteht, gestört ist. Nun schliesst aber Wagner in diesem Werk alle Melodie aus; er begnügt sich mit Melodie-Ansätzen, deren sich allerdings mehrere finden, mit blossen Motiven, deren zahlloses Wiederholen auf allen Tonstufen, da sie überdies meistens der chromatischen Scala entnommen sind, gar bald ermüdet. Im Zusammenhang mit dieser Vorliebe zu chromatischen Motiven steht auch die im ganzen Werk herrschende Unruhe der Harmonie. Was Wagner hier mit durchgehenden Noten, mit Vorhalten, deren immer mehrere zugleich auftreten, was mit enharmonischen Verwechslungen gewagt hat, muss diejenigen, welche sich im glücklichen Besitze eines fein organisirten und gebildeten Gehörs befinden, ebenso zum Widerspruch reizen, wie es diejenigen, welche vor all diesen Wundern wie vor einem undurchdringlichen Chaos stehen, entweder unheimlich oder — musikalisch gar nicht berührt. Wer sich durch den Clavierauszug überzeugen will, wird finden, dass ganze Seiten hindurch die Dissonanz Regel, die Consonanz Ausnahme ist, dass die rastlose Modulation alle Vorzeichnung überflüssig macht. Bisher war die Feststellung der Tonart die erste Grundbedingung der Harmonie; dieses Bedürfniss gehört nun nach Wagner's Gefühl ebenso wie das der Melodie zu den überwundenen Standpunkten. Referent kann Ihnen aber die Qual nicht beschreiben, welche ihm bei der Aufführung dieser Mangel allein schon verursachte; sie ist nicht zu vergleichen mit dem Missbehagen, welches man beim Durchsehen oder Spielen des Clavierauszugs empfindet, den man ja, wenn die Geduld erschöpft ist, ruhig weglegen kann; sie potenzirt sich durch den Gedanken, dass man, um urtheilsberechtigt zu sein, bis zum Schluss ausharren muss, und nur die allmälig eintretende Resignation gegenüber dem Unvermeidlichen beschwichtigt die Empörung der Sinne. Wir wollen nicht schwören, aber es kam uns so vor, als ob wir halbe Stunden lang nicht eine einzige Schlusscadenz hörten; immer folgte ein Trugschluss dem andern. Ganz dieselbe Unruhe, dieselbe Regel- und Planlosigkeit herrscht auch im Rhythmus. Der Mangel an Abwechslung, welcher sich auch in diesem Factor geltend macht, wird durch raffinirte Verschiebungen, durch unzählige *ritardando* und *accelerando*, durch manierirten Taktwechsel (im dritten Act auf einer Zeile 7mal) keineswegs verdeckt; im Gegentheil wird durch diese künstlichen und viel zu häufig angewandten Mittel dieselbe Monotonie erzeugt, welche uns die Harmonie so unerträglich macht. Wir sehen also alle drei Factoren aus ihrem natürlichen Verhältniss gedrängt, wobei allerdings der Melodie das härteste Unrecht geschieht. Sie darf ja das Wort, den Mann (!), in seinen hohen Kundgebungen nicht stören. Wie würde sich aber auch eine Melodie nach der alten Schablone, etwa eine Mozart'sche, zusammenreimen mit so hochpoetischen Worten, wie: »Liebeheiligstes Leben, wonnebehrstes Beben, Niewiedererwachens wahnlos holdbewusster Wunsch«? Es hat übrigens mit dieser Melodieverachtung noch eine andere Bewandtniss; Wagner erinnert uns damit unwillkührlich an den Fuchs, dem die Trauben zu hoch hingen, und wenn ausgesprochenermaassen die Melodielosigkeit eine Consequenz der Wagner'schen Richtung ist, wurde er andererseits zu dieser Richtung durch eine vielleicht schon frühzeitig empfundene Melodiearmuth gedrängt oder wenigstens in derselben bestärkt.*) Mag diese Behauptung boshaft scheinen, sie ist es gewiss nicht, und ihre Wahrscheinlichkeit dürfte daraus erhellen, dass Wagner gerade in Fällen, wo eine wirkliche, fasslich gestaltete Melodie aus Wahrheitsgründen unerlässlich geboten war, statt einer solchen nur die unerquicklichste Kost auftischte. Gleich der Anfang, die Stimme des jungen Seemanns, welche vom Mastkorb her ertönt, ist eine Ironie auf den Gehör- und Schönheitssinn:



Ob durch das Zusammenwürfeln solcher Töne ein Gesang entsteht, überlassen wir der Entscheidung aller unbe-

*) Selbst mit dem Tannhäuser dürfte Wagner in melodischer Erfindung kaum den Vergleich mit seinem unmittelbaren Vorgänger Marschner aushalten, — von grossen Meistern nicht zu reden.

Digitized by Google

Kunst sind! — Mendelssohn war es, der zunächst darauf ausging, Händel's Oratorien von dem fremden Beiwerk thunlichst zu befreien und des Meisters ursprünglichen Intentionen nach Möglichkeit zu ihrem Rechte zu verhelfen. Indess auch ihm standen dazu noch nicht alle Mittel zu Gebote, und die Wiederherstellung der ungetrübten Ursprünglichkeit, so weit irgend erreichbar, konnte erst gelingen, nachdem alles vorhandene, zum Theil sehr schwer zugängliche Material sorgsam durchforscht, kritisch gesichtet und allgemeiner zugänglich gemacht worden war. Dass dies geschehen, hat die musikalische Welt vor Allem dem neuesten trefflichen Biographen Händel's, Fr. Chrysander, zu danken, der gerade in der gewissenhaftesten Untersuchung der Originalhandschriften, wie in deren Vergleichung und der Feststellung des musikalischen Textes, wie er jetzt schon in einer Reihe von Bänden der Werke Händel's in der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft vorliegt, so überaus Dankenswerthes und Bedeutendes geleistet hat. Gegen solche unverwerfliche und unumstössliche, weil urkundliche Zeugnisse hilft auf die Länge kein widerwilliges Sträuben des alten Schlendrians oder der impotenten Idololatrie! Grade Felix Mendelssohn war ein viel zu feiner Kopf, ein viel zu wissenschaftlich gebildeter Musiker, ein viel zu bedeutender, ächt künstlerischer Geist, und bei allem berechtigten Selbstbewusstsein eine viel zu bescheidene und klaren Gründen zugängliche und nachgebende Natur, als dass er dem Resultat derartiger gründlicher Forschungen nicht gern beigestimmt und ihnen seine Anschauung untergeordnet oder accommodirt hätte. Dass dies aber, nach seinem Dahinscheiden, eine Anzahl seiner blinden Nachtreter und Nachbeter nicht vermag oder nicht will; dass eine gewisse rheinische Coterie in vornehmthuiger, sich gegenseitig anräuchernder »Weisheit« noch heute stocksteif *in Verba magistri* schwört und eigensinnig die Resultate der künstlerischen Wissenschaft nicht nur ignorirt, sondern sie neidisch auf alle mögliche Weise herabzusetzen sich bemüht: das ist wenigstens kein Zeugniss für ein ächtes, ehrenwerthes Kunststreben, denn es gereicht offenbar der Kunst und ihrer Wissenschaft zu ernstlichem Nachtheil, zumal wenn derartige Persönlichkeiten irgendwie eine Bedeutung, einen weitergreifenden Einfluss im Musikleben der Gegenwart besitzen.

Nach Händel's Originalpartitur also, natürlich auch mit manchen Auslassungen (aber nur solchen, wie sie der Meister selbst bei vielen Aufführungen angebracht), mit Unterstützung der Orgel, die »dabei, allerdings niemals selbständig, nur gewissermaassen den harmonischen Hintergrund bildet, von welchem alle einzelnen Stimmen und Instrumente, Individuen vergleichbar, sich abheben,« — und mit Verwendung eines Claviers, an Stelle des Clavicembalo, mit welchem namentlich die meisten Recitative zu Händel's Zeit begleitet wurden: nach dieser Händel'schen Originalbearbeitung fand die Braunschweiger Aufführung statt. Die Ausarbeitung der Orgelstimme war vom Organisten Hrn. Emil Weiss aus Göttingen (der dieselbe auch vortrug), die Clavicembalo-Stimme vom Musikdirector Deppe aus Hamburg (an dessen Stelle, da er leider erkrankt war, wir Hrn. Bercht aus Braunschweig am Flügel sahen), unter Verständigung mit Dr. Chrysander, auf den Wunsch des Festcomités übernommen worden. Und wenn wir nun diesen, in gewisser Hinsicht immer gewagten Versuch einer Aufführung nach dem Original, zunächst als einen für den Musiker höchst interessanten und an sich sehr dankenswerthen bezeichnen müssen: so dürfen wir doch auch zu unserer aufrichtigen Freude noch weiter gehen und die, aus der eigenen langjährigen Erfahrung (wir kennen den Händel-Mosel'schen Samson hinlänglich) im Vergleiche mit der neuesten, und ebenso aus dem grossartigen allgemeinen Eindruck, den die jüngste Braunschweiger Aufführung hervorgerufen, geschöpfte Ueberzeugung constatiren, dass jener Versuch, trotz so mancher ihm noch anhängender Unzuträglichkeiten und Mängel, als ein an sich und in sich durchaus gelungener anzusehen, und dass die mannigfachen, *a priori* aufgetauchten Bedenken, die Vorurtheile gegen diesen »Rückschritt« (als ob die bewusste Umkehr vom Irrigen und Falschen zum ursprünglich Wahren und Richtigen den Namen eines »Rückschritts« verdiente!) siegreich und glänzend überwunden worden sind. Und in diesem so bedeutenden, so überaus wichtigen Resultat, in diesem durch willenskräftige That erfochtenen ästhetischen und ethischen Siege beruht nach unserer Ueberzeugung die wahrhaft künstlerische Bedeutung des Braunschweiger Musikfestes.

(Schluss folgt.)

Musikleben in Hamburg.

A. Wenn wir auch mit dem Monat Mai unsere Concertsaison als beendet betrachten können, so fallen doch auch in diesem Monat nicht selten noch einige Concerte vor, die wir aber gemeiniglich als verspätete Nachzügler ansehen dürfen. In diesem Jahre zumal waren dieselben vollends von keiner Bedeutung, da der Frühling uns mit seinen Reizen gleichsam überschüttete, was eine Seltenheit bei uns ist, so dass denn das Publicum auch lieber das Freie suchte und auch die Oper nicht mehr in's Theater zu locken vermochte. Blicken wir aber zurück und betrachten, was in diesem Winter hier geleistet ist, so können wir wohl mit Befriedigung uns daran erinnern. Obenan stehen nun wohl die Aufführungen der verschiedenen Gesangvereine, die viel Gutes brachten und ihre Aufgaben mit Lust und Freude, und somit erfolgreich lösten.

Der Cäcilienverein, Dirigent Herr Carl Voigt, gab drei Concerte: 1. »Paulus« von Mendelssohn; Solisten: Frl. Strahl aus Berlin (Sopran), Herr Otto Wolters aus Cöln (Tenor), Herr Schulze von hier (Bass), die übrigen Solopartien von Vereinsmitgliedern. 2. »Das Paradies und die Peri« von Schumann; Frl. Wigand (Sopran) und Herr Schild (Tenor) aus Leipzig, Herr Schulze (Bass). 3. Chöre a capella nebst Orgelvorträgen. »Aus tiefer Noth« und »Richte mich Gott« von Mendelssohn. »O, Lamm Gottes, unschuldig« von Eccard. Crucifixus, 8 stimmig, von Caldara. Chor von Heinrich Schütz. Motette »Jesu meine Freude« 5stimmig von S. Bach. Ausser einer freien Einleitung spielte Herr Organist Armbrust die Dmoll-Toccata von Bach, und eine Einlage von ihm selbst über den Choral: »Jesu meine Freude« zwischen der ersten und zweiten Hälfte der Motette.

Die Bachgesellschaft (Dirigent Herr Organist Armbrust) gab drei Concerte: 1. »Das Alexandersfest« von Händel; Frl. Strahl (Sopran), Herr John aus Halle (Tenor), Herr Schulze (Bass). 2. Drei geistliche Lieder für Alt mit Chor und Orgelbegleitung. Zwei geistliche Lieder von Frank und von Dommer. Alt-Arie aus dem Weihnachtsoratorium von Bach mit Orgel und obligater Violinbegleitung. Motette »Lob und Ehre und Weisheit und Dank« von Bach. Alt-Arie aus Josua mit Orgelbegleitung. »Ehre sei Gott« von Bortniansky. Die Altsoli gesungen von Frau Elvira Behrens aus London. Violinsolo gespielt von Herrn Carl Rose. Ausserdem Präludium in C-moll von Bach, gespielt von Herrn Organisten Degenhardt und Präludium und Fuge in E-moll von Bach, Herr Organist Armbrust. 3. Psalm »O preis't den Herrn« von Händel, instrumentirt von Armbrust. Magnificat, fünfstimmig von Bach, instrumentirt von Robert Franz; Solisten Frl. Strahl (Sopran), Frl. Baer aus Berlin (Alt), Herr Otto (Tenor), Herr Schulze (Bass).

Die Academie des Hrn. Dr. Garvens führte den »Jephtha« von Reintaler auf, worin Frl. Mandl, Frl. Schreck, Herr Denner und Herr Hill die Solopartien ausführten.

Die Academie von Ludwig Deppe brachte in zwei

Digitized by Google

Concerten den »Messias« von Händel mit Frl. Tietjens, Frau Joachim und den Herren Otto und Schulze, sowie das Oratorium »Saul« von Händel mit Frl. Mandl, Frau Joachim und den Herren Borchers aus Wiesbaden und Schulze.

Die Academie unter Leitung der Herren Grund und Stockhausen führte im ersten Concert die »Schöpfung« von Haydn auf. Herr Stockhausen dirigirte, Frl. Schubert, Herr Dr. Gunz und Herr Schulze sangen die Soli; Psalm von Mendelssohn: »Da Israel aus Egypten zog«. Im zweiten Concert wurde die Johannespassion von Bach aufgeführt. Herr Maschkowsky dirigirte. Frl. Mandl, Frl. Drasdill, Herr Schneider und Herr Stockhausen hatten die Solopartien inne. Herr Kirchner aus Zürich begleitete auf der Orgel, Herr Armbrust auf dem Flügel.

Ohne in eine ganz genaue Kritik einzugehen, darf den Aufführungen im Ganzen das anerkennendste Lob wohl zuerkannt werden. Uebrigens haben wir an der letztgenannten wohl einige Ausstellungen zu machen, die sich aber mehr auf die äussere Anordnung beziehen. Es waren nämlich zwei verschiedene Chöre einander gegenüber aufgestellt, von denen der eine, die Deppe'sche Academie unter Direction des Herrn Deppe, die Choräle sang, der andere Chor, die Grund-Stockhausen'sche Academie, die Chöre der Juden. Wir können diese Aufstellung nicht billigen, da das dramatische Element in den Chören der Juden und die Glaubensbetrachtungen in den Soli und Chorälen sich schon so hinreichend abscheiden, dass dieser äussere mehr theatralische Effect nicht von Nöthen ist. Ueberdies ist das Publicum gar leicht geneigt, über solchem äussern Effect die Hauptsache zu vergessen, und übersieht so den eigentlichen wahren Werth der Musik, wie es denn auch hier wohl der Fall war. Es ist in so fern bedenklich, und sind wir gewiss, dass wenn dies schöne Werk später einmal ohne solche Aufstellung wieder aufgeführt wird, der grösste Theil des Publicums von der grandiosen Musik die grösste Hälfte des Genusses einbüsst, weil ihnen dieser äussere Effect, der doch eigentlich nur Nebensache, genommen ist. Auch mit dem Vortrag der Choräle konnten wir uns nicht einverstanden erklären, da dieselben mit einer gewissen Hast gesungen wurden, die dadurch noch mehr hervortrat, dass über eine grosse Zahl von Ruhepunkten ohne Aufenthalt hinweg gesetzt wurde. Bach hat in seinen künstlich verschlungenen Choralbearbeitungen die Harmonie bei den Ruhepunkten stets auf einen abschliessenden Accord geführt, wo die Ruhe bedingt erscheint, so dass es gewaltsam ist, über denselben rastlos weiter zu gehen. Der Text kann dabei nicht den Ausschlag geben, da, wollte man sich nach den Interpunktionen richten, andere Ruhepunkte inmitten der Choralzeile angebracht werden müssten. Die Orgel beschränkte sich meist auf die Begleitung der Choräle und war dort von guter Wirkung, das Uebrige wurde auf dem Flügel gespielt. Wenn wir der Begleitung der Recitative auf solche Weise den Vorzug geben wollen, so klingt doch bei den Bach'schen Arien ein modernes Fortepiano (selbst wenn es, wie man es jetzt gern thut, um das Historische zu retten, Clavicembalo genannt wird) zu dick, zu hölzern, als dass wir nicht einer mit Discretion und eingehendem Geschmack ausgesetzten Instrumentation den Vorzug geben sollten. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Chöre der Juden, bei denen der Männerchor der Bachgesellschaft freundlichst mitwirkte, von der Grund-Stockhausen'schen Academie schwungvoll und präcis und auch die Choräle, oben Gesagtes abgerechnet, rein und sauber gesungen wurden.

Das Philharmonische Comité gab sechs Concerte, die von Herrn Stockhausen mit Eifer geleitet wurden. Symphonien und andere grosse Orchestersachen bewährter Meister bilden hier die Grundlage. Virtuosen, die darin sich hören lassen, sind verpflichtet, neben andern Sachen ein grösseres Concert zu wählen.

Wir hörten in diesem Winter in diesen Concerten den Cellisten Lübeck aus Leipzig und den Violinisten Grün aus Hannover, Frau Schumann, Herrn und Frau Joachim und Herrn Hans von Bülow. Im letzten spielten die Herren Wilhelmy aus Wiesbaden und Theodor Kirchner aus Zürich. Ausserdem hatte das Comité noch ein extra-philharmonisches Concert zur Geburtstagsfeier Händel's eingerichtet, das aber den Erwartungen in so fern nicht entsprach, als Händel am wenigsten darin verherrlicht wurde. Die Pastoralsymphonie Beethoven's bildete den Hauptbestandtheil und war Händel nur durch einige kleinere Sachen nebenher vertreten, unter denen Frau von Bronsart ein Clavierconcert spielte. Herrn und Frau Joachim hörten wir ausserdem noch in einem Concert, das Frl. von Asten veranstaltet hatte, und auch Frau Schumann gab noch ein eigenes Concert. Für ihre Pensionscasse gaben die Musiker ein Concert, das Herr Stockhausen leitete, und in welchem Herr Wilhelmy spielte. Schubert's Geburtstag wurde gefeiert, indem Herr Stockhausen an diesem Tage ein Concert gab, in welchem er den Schwanengesang vortrug.

Am Todestage Beethoven's wurden dessen vier Ouvertüren zur Leonore und die Eroica-Symphonie in einem Mittagsconcerte aufgeführt. Auch Herr Kirchner gab in Verbindung mit Herrn Stockhausen eine Soirée, in welcher er das Schumann'sche Clavierquintett mit den Herren Rose, Maschkowsky, Beer und Hegar spielte. Herr Stockhausen sang Lieder von ihm und er selbst spielte noch einige Claviercompositionen eigener Erfindung.

Genussreiche Abende waren die sechs Quartettsoiréen der Herren Böje, Hohnroth, Schmahl und Lee, die durch schönes Zusammenspiel sich auszeichnen.

Die Herren Kaiser, Hamel, Kupfer und Wiemann gaben vier Quartettunterhaltungen und fanden verdiente Anerkennung für ihre mit Fleiss einstudirten Vorträge. Ausser diesen fanden noch vier Unterhaltungen statt, in welchen die Herren Rose, Maschkowsky, Beer und Hegar verschiedene Quartette gut vortrugen und Herr Stockhausen sang. Die Herren Böje und von Holten hatten drei Beethoven-Abende veranstaltet, in denen sie sämmtliche Sonaten Beethoven's für Pianoforte und Violine mit Meisterschaft vortrugen. Die Pianisten von Holten, Christian Miller und Niemann gaben jeder für sich einige Triosoiréen, worin meistens die Herren Böje und Lee begleiteten. Hier dürfen wir auch nicht unerwähnt lassen, dass Herr Oscar Smith, ein junger talentvoller Pianist, im Anfange der Saison noch eine Soirée gab, bald darauf aber nach kurzer Krankheit starb und schmerzlich vermisst und betrauert ward. Fanden nun auch sonst noch manche Concerte und Unterhaltungsabende statt, so dürfen wir solche als zu wenig Interesse für die Kunst bietend wohl unbesprochen lassen und führen wir hier denn auch nur kurz an, dass Herr Ullmann seine Gesellschaft in drei Concerten hören liess.

Die Oper bedeutet unter der jetzigen Direction wenig. Max Bruch's Oper »Loreley« ward freilich mehrere Male gegeben mit glänzender Ausstattung; aber nur wenige Mitglieder konnten ihre Aufgaben zufriedenstellend lösen. Frl. Spohr wäre die einzige, die wir hervorzuheben haben. Herr Capellmeister Riccius gab sich freilich alle Mühe, die Oper so viel wie möglich zu heben; aber nach vieler Anstrengung waren Differenzen mit der Direction entstanden, so dass er sein Amt niederlegte.

Hervorzuheben haben wir noch die Vorlesungen, die Herr von Dommer aus Leipzig über Geschichte der Musik hielt. Mit tiefer Sachkenntniss und interessant in der Ausführung entrollte er das Bild der Musikgeschichte vor unserm geistigen Blick und wusste so seine Zuhörer bis auf's letzte Wort dauernd zu fesseln.

Digitized by Google

Berichte.

Basel. *B.* Die erste Aufführung der Matthäus-Passion in der Schweiz hat am 16. Juni vor einem sehr zahlreichen Publicum in unserem Münster stattgefunden und einen durchschlagenden Erfolg gehabt. Wir verstehen hierunter die Bekehrung des grossen Publicums, das bisher vom Vorurtheil gegen Bach's »Gelehrsamkeit« sich nicht hatte losmachen können, zur Anerkennung der Alles überragenden Grösse dieses Werks. Zwar war durch die Johannis-Passion 1861 schon ein bedeutender Schritt zu diesem vom Gesangverein angestrebten Ziele geschehen, aber zum vollen Durchbruch in grösseren Kreisen kam es erst diesmal. Der Dank gebührt selbstverständlich vor Allen den beiden Solisten Stockhausen und Schneider, welche, wie das neuliche Bremer Referat sagte, als Träger ihrer Partien weltbekannt sind. Die übrigen Soli waren in den Händen einheimischer Kräfte, unter denen wir nur Frau E. Merian-Genast nennen wollen. Theodor Kirchner's Orgelbegleitung ist gleichfalls als meisterhaft zu rühmen. Obschon man ihr die vollkommene Beherrschung, nicht nur der Aufgabe der Orgel, sondern des ganzen Werks, und die Freiheit der Wiedergabe anfühlte, so war doch keine Rede von zu starkem Hervortreten oder gar von Ueberdecken des Chors, so wenig als von subjectiver Wiedergabe, welche von dem Ihrigen zu Bach hinzugethan hätte. Die Seccorecitative wurden mit Clavier (Musikdirector A. Walter) und Bass begleitet. Die *Oboi da caccia* mit zwei englischen Hörnern besetzt. Behufs präcisen Eintritts des *Cantus firmus* im Anfangschor liess man auf Kirchner's Anregung eine Trompete mitgehen. Wir können nicht sagen, dass die 80 Knabenstimmen dadurch (wie an andern Orten durch die Posaunen) erheblich gedeckt worden wären, allein der sehr schöne Effect des *Cantus firmus* im Schlusschor des ersten Theils, wo diese 80 Knaben den Chorsopran verstärkten (ohne weitere Stütze) liess die Trompete gern vermissen. Einen sehr wesentlichen Antheil am Gelingen der Aufführung hat auch die vorzügliche Akustik unseres Münsters, die von auswärtigen Gästen rühmend hervorgehoben worden ist. Der Zuhörerkreis war durch beträchtlichen Zuzug aus der Schweiz und aus dem Elsass verstärkt. Nicht Wenige darunter hatten schon die vorletzte Probe, mehrere Hunderte die Hauptprobe besucht, um das Werk durch mehrmaliges Hören besser kennen zu lernen.

Von auswärtigen Zuhörern nennen wir die Herren Pasdeloup und Johannes Brahms, der von Baden aus der Einladung des Vereins gefolgt war. Die Anwesenheit des Letzteren bereitete seinen Verehrern viele Freude. An zwei Abenden spielte er in Privatcirkeln neben seinen Clavierquartetten in G-moll und A-dur noch ein Clavierquintett (Manuscript). So sehr diese Werke, sowie die wunderschöne Uebertragung von S. Bach's Orgeltoccata in F-dur Anklang fanden, so wurde doch deren Wirkung überboten, als Stockhausen, vom Componisten begleitet, Nr. 4 und 5 der neuen Romanzen aus »Magelone« sang. Nachdem noch am Morgen nach der Aufführung Kirchner uns durch sein prächtiges Orgelspiel erfreut hatte, fand sodann Abends eine für die (ausübenden und beitragenden) Mitglieder des Gesangvereins veranstaltete Kammermusik-Soirée statt. Zuerst spielte Joh. Brahms mit den Herren Fr. Hegar (aus Zürich), L. Abel (aus Basel), E. Hegar (aus Hamburg) sein Quartett in G-moll, von dem namentlich der letzte Satz sehr lebhaften Beifall erhielt, dann folgte Schumann's »Spanisches Liederspiel«, von den Solisten des vorigen Tages gesungen und von Kirchner fein begleitet, der dann mit einigen seiner liebenswürdigen Albumblätter den schönen Abend und die genussreiche Woche schloss, welche wohl der Höhepunkt unseres bisherigen Musiklebens genannt werden kann.

Nachrichten.

Aus London wird uns geschrieben: Die Händelfeier im Crystallpalast entsprach den gehegten Erwartungen. Die Zahl der Zuhörer betrug an den vier Tagen zusammengenommen etwa 60,000 Personen, Mitwirkende waren nahe an 4000, wovon 500 Instrumentalisten. Verschiedene akustische Versuche, diesem colossalen Musikkörper in dem riesigen Raume die nöthige Resonanz zu geben, zeigten sich praktisch, wenigstens für die Chöre, die ja doch in Händel's Oratorien die Hauptsache bilden. Die vollsaftig getränkten Accorde, von so viel tausend Stimmen getragen, gewährten einen herrlichen Genuss und waren öfters von wahrhaft packender Kraft. Freilich stachen in dem Grade die Soli ab, die ebenso gut, wenn dies thunlich gewesen wäre, zehnfach hätten besetzt sein können. Diese Uebelstände und die maasslose Ueberladung der die Chöre unterstützenden Instrumente, wodurch gar oft eine schwerfällige Monotonie erzeugt wurde, mögen davor warnen, dergleichen Riesenaufführungen etwa noch zu übersteigen. Vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, bietet eine solche Massenanhäufung sicher nicht so viele Vortheile, um wegen einiger Kraftstellen auf sämmtliche Mitteltinten, auf jede feinere Schattirung verzichten zu müssen. Doch um die Sache zu nehmen, wie sie ist, muss man gestehen, dass Alles gethan war, um dem Publicum das Fest so anziehend wie möglich zu machen. Den drei Haupttagen ging ein Probetag »Rehearsal« voraus, der eine Auswahl der aufzuführenden Werke bot. Der »Messias« weihte den ersten Tag (26. Juni) ein, für den zweiten Tag (28. Juni) waren zum grössten Theil Nummern aus »Saul« und »Judas Maccabäus« gewählt. Zwei Arien und ein Chor aus »Samson«, zwei Arien aus »Acis und Galatea«, ein Chor aus »Salomon« und das Krönungsanthem »*Zadock the Priest*« waren in deren Mitte gestellt. Das Ganze, ohne Zwischenpause durchgenommen, dauerte nur zwei Stunden, die Repetition von fünf Nummern mit inbegriffen. Gewiss hätte die Aufführung eines vollständigen Oratoriums dem Zwecke mehr entsprochen; so fehlte diesem Tag die eigentliche Spitze. Die Aufführung des »Israel in Egypten« am dritten Tage (30. Juni) machte einen würdigen Beschluss. Hier gaben die zahlreichen Doppelchöre Gelegenheit, die Vereinigung so vieler Tausende zu verwerthen. Die Ausführung an sämmtlichen Tagen unter der, für solche Gelegenheiten besonders geeigneten Leitung Costa's war in Berücksichtigung der ganz abnormen Verhältnisse eine vorzügliche. Ueber willkührliche Anwendung von piano und forte, von der alles Maass überschreitenden Verwendung der Blasinstrumente etc. liesse sich viel Unerfreuliches sagen. Noch sei der Solisten gedacht, denen die nicht beneidenswerthe Aufgabe gestellt war, oft unmittelbar nach dem *ff* von 4000 Stimmen und Instrumenten sich entsprechend hörbar zu machen. Das Auftreten von Mlle. Adeline Patti war bei dieser Gelegenheit für die Menge von grossem Interesse, obwohl es sich leicht bemessen liess, in wie weit ihr die Tiefe des Gefühlsausdrucks für Stellen wie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« zu Gebote stehe. Wer in dieser Richtung ihre Individualität berücksichtigte, konnte mit ihrer Leistung wohl zufrieden sein; die übrigen Damen Lemmens-Sherrington, Parepa, Rudersdorff, Sainton-Dolby waren bewährte Kräfte, denen die Herren Sims Reeves, Cummings, Weiss, Santley und Schmid würdig zur Seite standen.

Auf dem in Königsberg am 7.—9. Juni abgehaltenen Musikfest wurden folgende Werke aufgeführt: Am ersten Tag Händel's Cäcilien-Ode; Bach's Concert für drei Claviere D-moll, Cantate für Alt »Schlage doch«, zwei *Sanctus* für Chor und Orchester; von Gluck Scene aus Orpheus, von Mozart Concertarie für Bass; von Haydn »Der Sturm«, Chor. — Am zweiten Tag: Beethoven's *Missa solemnis*. — Der dritte Tag endlich brachte Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille« etc.; Schubert's Clavier-Phantasie mit Orchester von Liszt und »Der Wanderer«; Schumann's Neujahrslied; Ouvertüre von Maurer; 13. Psalm von Liszt.

In Jena kam am 21. Juni in der Universitätskirche Händel's »Messias« zur Aufführung.

In Boston wurde vom 22. bis 29. Mai ein »Händelfest« gefeiert, wobei aber keineswegs blos Händel'sche oder derselben ebenbürtige Musik gemacht, sondern sogar Meyerbeer'sche und Verdi'sche Arien gesungen wurden. Die deutsche »New-Yorker Musik-Zeitung« nennt am Schlusse ihres mit Ironie vollgetränkten Berichtes dieses Händelfest einen »so schmachvollen Humbug, dass selbst der frivolste musikalische Handwerker keinen Scherz darüber machen kann, sondern sich mit musikalischer Entrüstung von der Impotenz und Impudenz wegwenden muss, mit welcher man selbst die erhabensten Heroen der Musik zu niedrigster Speculation und Geldmacherei benutzt.«

Der Verein für classische Kirchenmusik in Stuttgart brachte am 25. Juni in der Stiftskirche daselbst Mendelssohn's »Elias« zur Aufführung.

Digitized by Google

Nach Berichten aus München soll die Commission, welche beauftragt war, die Reorganisation des königlichen Conservatoriums zu berathen, ihre Arbeit beendet haben. Der Organismus der Anstalt soll sich in folgenden Hauptlinien aufbauen: Die ganze Anstalt zerfällt in drei Schulen: 1) Gesangschule (obligatorisch: die Chorgesangschule; Specialfächer: Sologesang, dramatischer Vortrag und theatralische Darstellung). 2) Instrumentalschule (obligatorisch: der elementare Clavierunterricht; Specialfächer: Clavier, Violine, Viola, Violoncell in der höheren Ausbildung für den Künstler- und Lehrberuf; Orgel mit Studium des Orgelbaues für die kirchlichen Bedürfnisse wie für den Concertvortrag. Sollten sich ausserdem Schüler und Geldmittel finden, so treten eventuell auch die weiteren wichtigsten Orchesterinstrumente hinzu). 3) Theoretische Schule. a) Harmonielehre (obligat), mit dem Specialfach der höheren Zweige der Musiktheorie, als Contrapunkt, Formenlehre und Instrumentation; b) Geschichte der Musik (obligat: allgemeine Geschichte der Musik; Specialfächer: Geschichte der Gesangmusik, Geschichte der Instrumentalmusik).

Bibliographie.

Bitter, C. H., Johann Sebastian Bach. Zwei Bände. Mit einem Portrait J. S. Bach's und 6 lithogr. Facsimiles. Berlin, F. Schneider. gr. 8. 3 Thlr. 20 Ngr.

Briefe Beethoven's. Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl. Mit einem Facsimile. Stuttgart, J. G. Cotta. gr. 8. 2 Thlr.

Choral und Liturgie. Von einem Benedictinermönche. Schaffhausen, Hurter. gr. 8. 18 Ngr.

da Ponte, Lorenzo, *Il Dissoluto punito o sia il Don Giovanni* (Originaltext des Don Juan von Mozart). Herausgegeben von L. v. Sonnleithner. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8. 10 Ngr.

Palmer, Dr. Christian, Evangelische Hymnologie. Stuttgart, Steinkopf. 8. 1 Thlr. 12 Ngr.

Rudhart, Fr. M., Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet. Erster Theil: Die italienische Oper, von 1654 bis 1787. Freising, Datterer. gr. 8. 1 Thlr.

Zeitungsschau.

Hackländer's »Ueber Land und Meer« Nr. 11 enthält einen Artikel über »Tristan und Isolde« von dem bekannten Componisten J. J. Abert. Derselbe erklärt sich nach ausführlicher Darlegung von für und wider gegen die hier genommene Richtung Wagner's. Zum Schluss heisst es: »Von jetzt an gilt es, sich Wagner anzuschliessen — oder seine eigenen Wege zu gehen. Die Wahl ist nicht schwer!« —

Briefkasten der Redaction.

–k in *P.* Jedenfalls willkommen. — *D.* in *X.* Der Bericht war stilistisch zu nachlässig abgefasst, als dass wir ihn hätten benutzen können. — *D.* in *B.* Die Briefe sind abgegangen.

ANZEIGER.

[105] Soeben erschien und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Drei und achtzig neu aufgefundene
Original-Briefe
Ludwig van Beethoven's
an den
Erzherzog Rudolph
Cardinal Erzbischoff von Olmütz K. H.
herausgegeben von
Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

Auf schwerstes Velinpapier elegant gedruckt Preis fl. 1. 10 oder 22½ Ngr.

Die Wiener Zeitung sagt über diese Briefe in einer längern Besprechung u. A.: »Ein Büchlein ragt in diesem Augenblick aus dem weiten Bücher-Markt hervor und überrascht uns nicht minder, als sähen wir über Nacht aus einem dunkeln Teich eine kleine grüne Insel emporsteigen.« — Für die Kunst- bezüglich Musikliteratur konnte nicht leicht Erfreulicheres geboten werden, als eben dieses Büchlein, das da kam ohne alle Vorankündigung aus der stillen Verborgenheit eines fürstlichen Schrankes plötzlich in die Welt getreten.

Verlag der **Beck**'schen Universitäts-Buchhandlung in Wien.

[106] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Le Couppey's
Studienwerke für Pianofortespiel.

	Thlr.	Ngr.
Op. 17. **Das Alphabet.** 25 sehr leichte Etuden für kleine Hände (ohne Octaven)	1	5
Op. 20. **L'Agilité.** 25 Etudes progressives de mécanisme et de légèreté	1	20
Op. 21. **Le Style.** 25 Etudes de genre	1	20
Op. 22. **Le Rhythme.** (Ecole de la Mesure.) 25 Etudes faciles et sans Octaves	1	15
ABC des Pianoforte. Schule für Anfänger. Deutsch und französisch	3	—
Schule der Mechanik des Clavierspiels. Uebungen in 15 Serien zu Erlangung eines lockeren, gleichmässigen und freien Anschlags (Dur und Moll — Tonleitern, Terzengängen etc.)	2	—
12 Etudes expressives	1	5

[107] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Rossini's Opern
im vollständigen Clavier-Auszuge mit Text.

	Thlr.	Ngr.
Tancred. Deutsch und italienisch	5	—
Die Getäuschten (L'Inganno felice)	3	—
Elisabeth. Deutsch und italienisch	5	—
Die diebische Elster (la Gazza ladra). Deutsch u. italien.	6	—
Der Barbier von Sevilla (il Barbiere de Sevilla). Deutsch und italienisch	5	—
Otello (Othello), oder der Mohr von Venedig. Deutsch und italienisch	5	—
Der Türke in Italien (il Turco in Italia). Deutsch und italienisch	5	—
Das Fräulein vom See (la Donna del Lago). Deutsch und italienisch	5	—
Aschenbrödel (Cenerentola). Deutsch und italienisch	5	—
Moses in Egypten (Mosé in Egitto). Deutsch und italien.	5	—
Armida. Deutsch und italienisch	5	—
Die Belagerung von Korinth (le Siège de Corinthe). Deutsch und französisch	5	—
Graf Ory (le Comte Ory). Deutsch und französisch	3	—

[108] **Oboisten-Stelle.**

Vom städtischen Musikverein und der Pfarrkirchenvorstehung zu Bozen in Südtyrol kommt die Stelle eines **Oboisten** mit dem Gehalte von 400 fl. Oester. Währ. oder 457 fl. Südd. Währ. gegen vierteljährige Kündigung bis 1. October d. J. zu besetzen, mit der besondern Verbindlichkeit zum Unterricht auf Holzblasinstrumenten durch wöchentlich 10 Stunden, und zur Leitung der städtischen Harmoniemusik. Pianofortespieler dürften einen einträglichen Nebenverdienst finden. Gesuche an die Musikvereinsvorstehung in Bozen bis 1. September.

Bozen, Ende Juni 1865.

M. Nagiller,
z. Z. Musikvereins-Capellmeister.

[109] Ein junger unverheiratheter Musiker, der über seine wissenschaftlichen und künstlerischen Studien, wie über seine bisherige Thätigkeit die empfehlendsten Zeugnisse aufzuweisen hat, sucht eine Anstellung als **Lehrer** oder **Dirigent.** Gef. Offerten bittet man unter **G. G. # 4** post. rest. Leipzig einzusenden.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 19. Juli 1865. **Nr. 29.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz (Dritter Artikel). — Musikfest in Braunschweig (Schluss). — Musikleben in London. — Nachrichten. — Anzeiger.

Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz.

Dritter Artikel.

Die Zahl der Franz'schen Bearbeitungen Bach'scher Werke schon ergiebt, dass es sich um ein umfassendes künstlerisches Unternehmen handelt, welches seine Ziele mit Ausdauer und Hingebung verfolgt.

Es erschienen zuerst 36 Arien aus Cantaten und Messen bei F. Whistling in Leipzig, dann bei F. E. C. Leuckart in Breslau 9 Arien aus der Matthäuspassion, 6 Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen, endlich eine ganze Reihe von Cantaten und das Magnificat in vollständigen Clavierauszügen, so wie letzteres und einige Cantaten in vollständiger Partitur mit ergänzter Orchesterbegleitung.

Das der ersten Publication beigefügte Vorwort legt dar, dass der Bearbeiter seine Aufgabe von vorne herein in demselben Sinne fest und bestimmt aufgefasst hat, wie sie unsere früheren Artikel unter Angabe der dafür sprechenden Gründe zu stellen suchten. Wir sind der Ansicht, dass er für die richtigen Intentionen auch die entsprechende Form gewonnen, dass er also die richtige Erkenntniss zur künstlerischen That zu erheben gewusst hat, und geben selbst zu, dass die von uns aufgestellten Sätze ohne solchen thatsächlichen Beweis, dass sie wirklich fruchtbar zu machen sind, dass das zu realisiren ist, was früher gefordert wurde, trotz aller Argumentationen uns selbst problematisch erscheinen würden. So ist es uns aber vergönnt, auf eine gelungene Lösung der in unserem Sinne hingestellten Aufgabe verweisen zu können.

Wir erkennen demgemäss dankbar an, dass Franz, sich überall treu an die Partitur haltend,*) durch seine stilvoll gehaltene Bearbeitung durchweg wohl- und vollklingende Musikstücke hergestellt, dass er seine Zusätze auch dem von Bach erstrebten Ausdrucke, den künstlerischen Intentionen des Ganzen entsprechend zu bilden gewusst hat. Darüber, ob solche künstlerische Ziele wirklich erreicht sind, oder nicht, lässt sich nicht disputiren, und weder ein stricter Beweis, noch Gegenbeweis führen. Wir begnügen uns daher einfach, dafür Zeugniss abzulegen, dass unseres Erachtens der Bearbeiter seinen Beruf zur Sache bewährt, dass er das gegebene Material technisch bewältigt und zugleich im Sinne Bach's durchgeistigt hat.

Es versteht sich ganz von selbst bei der Eigenthümlichkeit der Aufgabe, für die sich mannigfache Lösungen denken lassen, dass man gegen jeden wirklich angestellten Versuch im Einzelnen tausend Bedenken erheben kann. Es bleibt ebenso denkbar, dass solche bahnbrechende Arbeiten nach manchen Seiten hin überflügelt werden könnten. Ganz abstracte, noch nirgends verwirklichte Möglichkeiten dieser Art, die jedem Autor entgegengehalten werden könnten, sind aber gerade deshalb ohne alle Bedeutung und würden lebhafte und warme Anerkennung überall ausschliessen. Das Beste ist der Feind des Guten — freuen wir uns, eingedenk dieses alten Wortes, also des werthvollen Besitzes, den wir unser nennen dürfen. Selbst wenn wir gute Gründe für bestimmte Einwürfe wüssten, würden wir wenig Neigung verspüren, damit allzu zuversichtlich hervorzutreten, aus dem einfachen Grunde, weil wir Bedenken tragen würden, uns gegen eine bewährte Autorität aufzulehnen, der man wohl zutrauen muss, Naheliegendes nicht übersehen zu haben. Eine Autorität aber ist uns Franz durch diese Arbeiten geworden — wir wüssten wenigstens Niemand, der durch gleich umfassende und erfolgreiche Anstrengungen mehr Anspruch darauf hätte, als eine solche in dem hier fraglichen Gebiete zu gelten.

Wir erörtern einige der erhobenen Bedenken mithin auch nur deshalb, weil sich hierbei Gelegenheit finden wird, einige noch unberührte Seiten unserer Frage zu beleuchten.

Man hat im Gegensatze zu der herkömmlichen Methode öfters von Ueberladung, von Häufung der Schwierigkeiten, von zu detailirter Ausführung gesprochen, angedeutet, Franz habe des Guten zu viel gethan. Hierüber würde sich nur im einzelnen Falle streiten lassen. Im Allgemeinen möchten wir hervorheben, dass solcher Tadel sich in Wahrheit hauptsächlich gegen die grosse Gewissenhaftigkeit der Arbeit wenden würde. Franz folgt dem Gange der Hauptstimmen bis in die kleinsten Details, sucht jede Wendung derselben zu motiviren, in das rechte Licht zu stellen — wer wirklich die Consequenzen des Bach'schen Tonsatzes ziehen will, wird bei der Eigenthümlichkeit seiner Schreibweise kaum anders verfahren können. Dadurch, dass Franz keiner Schwierigkeit aus dem Wege geht, jede vollständig zu bewältigen sucht, giebt er dem Hörer das wohlthuende Gefühl, überall auf sicherem, festen Boden zu stehen, sich unter der Leitung eines zuverlässigen Führers

*) Wo Bach den ersten Theil seiner Arien vollständig wiederholen lässt, hat Franz der Originalform öfters eine kürzere und prägnantere zur Seite gestellt, damit aber nur einem Bedürfnisse der Gegenwart genügt, das nur Leute zurückweisen können, denen der Buchstabe über Alles geht.

Digitized by Google

zu wissen, der mit allen Fährlichkeiten der Strasse vertraut ist. Einfachere Methoden genügen wohl hie und da — scheitern sie aber mit ihren Mitteln auch nur an ein paar Stellen, so ist der künstlerische Eindruck gestört und das Vertrauen des Hörers erschüttert. Die Gleichmässigkeit sicherer, überall genügender Factur wird Bach gegenüber nur zu erreichen sein, wenn man mit Franz schon beim ersten Schritt die Schwierigkeiten des weiteren Wegs übersieht und hiernach den Gang des Ganzen einrichtet: sie ist es, die wir bei seinen Vorgängern am meisten vermissen und die nach unserer Ansicht nur durch die getadelte Schreibweise zu erlangen sein wird.

Franz schenkt seinen Hörern keine Dissonanz, welche der harmonische Gang des Satzes nahe legt, und was davon die Bezifferung andeutet, unterdrückt er nie. Er mildert die Eigenthümlichkeiten des Bach'schen Stiles nicht, setzt sie vielmehr in ihr volles Licht: den sequenzartigen Gängen, welche für diesen so charakteristisch sind, giebt er die vollste Durchbildung bis ins Einzelne. Was ist aber auch technisch verwerflicher, als schief und halb hingestellte Dissonanzen und eine aus Angst vor bedenklichem Detail nur ungenügend angedeutete Sequenz? Wie die Sänger Nichts fester und sicherer einsetzen müssen, als dissonirende Intervalle, so darf auch der Bearbeiter sich an solchen Stellen nicht zaghaft zeigen. Nur so erreicht er Bach'schen Wohlklang, einen Wohlklang für Ohren, welche in Dissonanzen, die, aufgelöst, gleich wieder an anderen Stellen hervortauchen, zu schwelgen verstehen, denen es die grösste Befriedigung gewährt, eine Tonfigur in die verschiedensten harmonischen Beziehungen zu verfolgen, sie in den Sequenzen an sich vorübergleiten zu sehen. Das schwanke Detail ist zu einem Ganzen, das den Eindruck eines wohlgegründeten und in seinen Grundverhältnissen doch wieder einfachen macht, nur zu vereinigen, wenn Nichts vertuscht und übersprungen, Alles motivirt, das Bedenkliche ohne Scheu berührt wird.

Man fühlt allerdings aus den Franz'schen Arbeiten heraus, dass die polyphonen Formen ihm unerschöpflichen Reiz bieten, dass er sich mit Vorliebe darin bewegt und dass er nicht leicht eine Gelegenheit vorübergehen lassen wird, ihren Reichthum zu entwickeln. Diese Eigenschaften allein legten ihm aber die Arbeit nahe, wir können einen Bearbeiter Bach's ohne sie uns gar nicht denken. Zudem stösst man auf zahlreiche Stellen von einfach harmonischer Haltung, auf andere, in denen jenen dürftigen Füllstimmen, die wie lange, einförmig hervorstarrende Balken mitten in eine reiche Architektur hineinzuragen scheinen, schon durch kleine Wendungen, ein paar unscheinbare Nötchen solch störender Charakter genommen ist. Der kundigen Hand genügen oft, um im Bilde zu bleiben, ein paar Hammerschläge, das Eckige zu beseitigen und wenigstens Etwas von der feinen Gliederung der übrigen Theile darauf zu übertragen.

Auf ziemlich complicirte Formen führt endlich oft unvermeidlich, dass Franz seine contrapunktischen Ausführungen fast immer nur mit solchem Material bestreitet, welches sich aus den Hauptstimmen und deren Motiven ergiebt. Fremdartiges, was nicht im Keime wenigstens bei Bach zu finden wäre, wird in seinen Arbeiten nicht leicht aufgewiesen werden können. Diese Methode, die zunächst nur die contrapunktischen Consequenzen der schon gegebenen Figuren und Themen zu ziehen sucht, schöpft aus dieser Beschränkung die grössten Vortheile. Es zeigt sich, wie organisch sich unter den Händen Bach's Alles gliederte. Ist erst das für eine Stelle taugliche Material ermittelt, so lässt es den Bearbeiter auch für den weiteren Verlauf kaum mehr im Stiche, Alles fügt sich auch unter den veränderten Verhältnissen der weiteren Entwicklung in der Regel leicht und zwanglos zusammen, die Sequenzen namentlich erhalten so natürlichen Fluss auch in polyphoner Durchbildung. Freilich führt aber diese Ausnutzung Bach'scher Motive nicht auf die einfachsten, naheliegendsten Formen.

Nach alledem trifft jener Tadel gerade alle die Eigenschaften, die wir von unserem Standpunkte aus hoch schätzen müssen, und er ist, genau betrachtet, mehr oder weniger gegen Bach selbst gerichtet, welcher den Bearbeiter, der sich seiner ganzen Art mit aller Hingebung anschliesst, über das Schlichte, Einfache zu mannigfach wechselnder Gestaltung hindrängt. Man versuche nur, die gegebene Bezifferung in der Ausführung wirklich zu erschöpfen, einen fliessenden musikalischen Satz daraus zu bilden — die Polyphonie wird sich nothgedrungen von selbst einfinden.

Ein anderes Bedenken hat man bezüglich eines Punktes ausgesprochen, in dem Franz allerdings gewissermaassen systematisch von der Bach'schen Schreibweise abweicht: er scheut sich nirgends, wo es ihm räthlich scheint, die Melodie der Singstimme in der Begleitung zu verdoppeln. Bach selbst hat sich, wie Alles, auch dieses erlaubt (Beispiele finden sich in den Cantaten Nr. 15, 17, 20, 29, 30, 34 u. a. m.) — im Ganzen und Grossen stellt er aber die Gesangsstimme in scharfer Sonderung der Begleitung gegenüber. Es war dies eine Manier der Alten, an der sie mit der ihnen eigenen Zähigkeit festhielten. Ph. E. Bach verbietet solche Verdoppelung als fehlerhaft und lässt sie nur aus ganz äusserlichen Rücksichten für kurze Stellen zu. Die neueren Componisten sind über dieses Vorurtheil ganz hinausgekommen, sie verfahren in vollster Freiheit je nach den Umständen.

Diese Differenz ist von grosser Wichtigkeit und höchst charakteristisch: sie steht im nächsten Zusammenhange mit unserer Frage. Das Accompagnement als Etwas Beiläufiges, der Improvisation Ueberlassenes zu behandeln, konnte nur denen nahe liegen, die in die Gesangspartie ausschliesslich den Schwerpunkt des Ganzen legen wollten. Der Sänger war den Alten der Hauptträger der ganzen Kunstleistung und nur obligate Instrumentalstimmen stellte man ihm in gleicher Berechtigung, wie ideale Persönlichkeiten, zur Seite. Man überwachte mit einer Art Eifersucht die Selbständigkeit dieser Partien und liess sie mit dem zurückgesetzten Accompagnement möglichst wenig gemein haben.

Es wird hauptsächlich der durchgebildeten Dramatik der classischen Oper zu verdanken sein, dass die Sänger in eine bescheidenere Stellung zurücktreten, das Orchester als eine ganz ebenbürtige Macht anerkennen, mit diesem demselben grossen Kunstzwecke dienen lernen mussten.

Die wichtigsten Stilverschiedenheiten sind aus diesem Gegensatze zu begreifen. Das Coloraturen- und Figurenwesen war für die Gesangsstimme ein ganz nothwendiges Uebel, wenn sie sich durch lange Sätze in jener Selbständigkeit behaupten sollte — sie musste sich in instrumentalen Formen ergehen, wenn die Cantilene erschöpft war. Sobald jenes Gleichgewicht gewonnen war, war hiervon wenig mehr die Rede: die Späteren liessen jenen Manieren, welche die alten Arien oft genug überwuchern, nur noch höchst bescheidenen Spielraum.

Die Stileigenthümlichkeiten muss man mit der älteren Kunst, mit der sie aufs Engste verwachsen sind, hinnehmen, man ist aber im besten Rechte, wenn man sie bei der Ausführung nicht gerade zur Hauptsache werden

Digitized by Google

lässt. In den Bach'schen Partiturskizzen treten sie aufs Schroffste hervor. Der oft wiederholte Ausspruch, Bach behandele die Gesangsstimmen wie Instrumente, und diese wie jene, ist vollständig bezeichnend, wenn ein Lob darin liegen soll, aber in jedem Sinne zweifelhafter Natur. Wer einen reich gehaltenen polyphonen Satz in wenigen Stimmen skizziren will, muss, wohl oder übel, zu diesem Mittel greifen, aus der Noth eine Tugend machen, die Mittel seinem Zwecke beugen. Solches Geizen mit wenigen Stimmen ist aber zunächst ein vollständig unmotivirtes, ein selbst gewähltes Uebel, immerhin von grossem Reize für den Componisten wegen der Schwierigkeiten, die es bot, aber nicht ohne missliche Consequenzen für das endliche Ergebniss. Für die bedenklichste derselben halten wir, dass der Sänger oft in der Lage ist, im eigentlichsten Sinne als Instrument zu figuriren, d. h. mit der Präcision und dem distincten Klange eines solchen gewisse Intervalle anzugeben, die sonst nirgends gehört werden, ohne die aber der musikalische Satz unvollständig sein würde; der Sänger wird mit zur Beschaffung des nothdürftigsten Klangmaterials verbraucht, er erlahmt unter dieser Aufgabe, der Vortrag wird gerade dadurch leicht hölzern und steif — wer hat nicht selbst tüchtige Bachsänger ermatten und den übrigen auf sie eindrängenden Stimmen erliegen sehen? Man hat ihnen schreiendes Unrecht gethan, wenn man sie allein für solche Misserfolge verantwortlich gemacht hat.

Wie etwa Bach seiner Zeit auch solche Uebelstände durch sein Accompagnement ausgeglichen hat, müssen wir dahin gestellt lassen. Für die modernen Bearbeiter giebt es hierfür keinen näher liegenden Ausweg, als sich an das alte Vorurtheil nicht mehr ängstlich zu binden. Findet sich kein anderes Mittel, eine harmonische Begleitung vollständig herzustellen, wäre sie nur durch gesuchte Künsteleien zu gewinnen ohne Verdoppelung der Singstimme, warum soll diese nicht vorgenommen werden? Giebt es eine einfachere Auskunft, sich im Wesentlichen an die Noten Bach's zu halten? Ist es nicht eine wahre Wohlthat, die Sänger aus jener für uns oft peinlichen Isolirung gerissen zu sehen? Erhält die Begleitung nicht schon dadurch in sich einen ganz anderen Halt, dass alle wesentlichen Intervalle in ihr klingen? Gewinnt der Sänger nicht erst dadurch die volle Freiheit des Vortrags? Wir sehen hiernach in dem von Franz immer mit Discretion angewendeten Verfahren einen entschiedenen Fortschritt, den man hoffentlich auch in der Praxis weiter verwerthen wird.

Ein ferneres, öfters wiederholtes Bedenken accentuirt vorwurfsvoll, die Bearbeitungen von Franz seien nicht frei von »subjectiven« Zügen. Auch dieser Tadel sieht auf unserem Standpunkte einem Lobe täuschend ähnlich. Tragen sie ein bestimmtes, charakteristisches Gepräge, so muss der Bearbeiter in den gegebenen engen Schranken noch Freiheit genug bewahrt haben, seine Begleitungsstimmen über den Zweck blos harmonischer Füllung hinaus zu bestimmtem Ausdruck zu erheben. Dies ist das Aeusserste, was hier überhaupt zu erreichen ist, und gerade solche Subjectivität vermissten wir unsererseits meist in den älteren Versuchen dieser Art. Wir haben uns ihnen gegenüber vergeblich die Frage aufgeworfen, wie stehen die Bearbeiter zu ihrem grossen Meister? was ist er ihnen? wie fassen sie ihn? Wir haben keine lebendige Wechselbeziehung zwischen beiden herausfühlen können und dürfen nach dem Zuschnitte ihrer Methode auch annehmen, dass sie eine solche nicht suchen, oder wenigstens nicht verrathen wollten.

Man täusche sich nicht darüber, die Bach'schen Skizzen sind mit vollem Leben nur zu erfüllen, wenn auch Etwas von dem subjectiven Leben des Bearbeiters ihnen mitgetheilt wird. Wir geben zu, jeder Bearbeiter kann nur s e i n e n Bach geben, man darf aber gerade darum diese Thatsache keinem entgegenhalten, um damit eine besondere Schranke seiner Leistung zu bezeichnen. Es kann sich eben Niemand rühmen, Bach vollständig objectiv gegenüber zu stehen.

Franz gehört zu denen, die in den Werken Bach's nicht nur gute, tüchtige, interessante Musik, sondern die sie erfüllt sehen von einem mannigfachen Stimmungsleben, wie es aus der Kunst der späteren Meister allerdings ungleich drastischer und unzweideutiger hervorklingt. Er sucht also in seinen Zusätzen das von Bach angedeutete Stimmungsbild im Einzelnen auszuführen, es klarer und plastischer hinzustellen, als es in der Skizze möglich war, dem gewonnenen Ganzen einen ausgeglichenen Gesammtton zu geben. Hinter den krausen Noten Bach's sucht er zunächst die dahinter versteckte Empfindung. Er nimmt Bach als einen bei aller Strenge und Herbe auch weichen und überschwänglichen Künstler, dessen Sinn immer dem Höchsten zugekehrt, aber auch jeder menschlichen Regung offen ist; wie wir glauben, mit Recht. Die Cantatenlyrik, die uns durch die Bearbeitungen in Wahrheit erst zugänglich geworden ist, bestätigt diese Auffassung durchweg. Wir haben Nichts dagegen, dass sich Andere andere Vorstellungen von Bach machen und verwahren uns nur dagegen, dass solche als weniger subjectiv hingestellt werden, als die unserigen immerhin sein mögen.

Für das Recht der Franz'schen Auffassung wissen wir Nichts Besseres anzuführen, als dass sie sich vollständig mit dem von Bach selbst gegebenen Material, in treuestem Anschluss an seinen Stil durchzusetzen gewusst hat. Fremdartiges, Widersprechendes hat sich uns nicht fühlbar gemacht: einige durch modernen Klang frappirende Stellen haben sich der Bezifferung vollständig entsprechend erwiesen. Subjectives im verwerflichen Sinne müsste aber doch irgendwo greifbare Form gewonnen haben und wirklich deutlich abstechend hervortreten.

Gegen die Clavierbearbeitungen hat man weiter eingewendet, sie böten der Ausführung zu grosse Schwierigkeiten, denen das grosse Publicum nicht gewachsen sei, auch hat man die häufige Anwendung der zerstreuten Accordlagen und weit entfernter, nur durch Sprünge gleichzeitig erreichbarer Intervalle als misslich bezeichnet.

Auch hierin möchten wir Franz in Schutz nehmen. Auf das grosse Publicum, die Masse der Clavierspieler, ist nicht Rücksicht zu nehmen, weil für diese Bach immer eine unzugängliche Grösse bleiben wird. Bach hat nicht für jedermann geschrieben, sich selbst gar nicht an das grosse Publicum in unserm Sinne gewendet, aus dem besten Grunde, weil es nämlich zu seiner Zeit ein solches noch gar nicht gab. Es ist jedenfalls ein sehr wohlmeinender Wunsch, ihn in seiner eigenthümlichen Grösse aller Welt nahebringen zu wollen — wohlmeinend aber ist es auch gewesen, wenn man hin und wieder ein philosophisches System zu Nutzen und Frommen der Damenwelt auf recht einfache und populäre Formen zurückzuführen versucht hat. Weder das System, noch das schöne Geschlecht hat davon Vortheile gezogen. Bach ist ein musikalischer Systemmann, er baut seine ganze Kunst auf streng eingehaltene, bedeutungsvolle Formen: es versteht ihn Niemand in der Weise, wie er sich selbst geben will, wenn er sich nicht mit diesen Formen vertraut gemacht hat und dieselben als werth- und bedeutungsvoll für sich zu schätzen weiss.

Die in Bach's Eigenthümlichkeiten Eingeweihten werden sich in den Franz'schen Ausgaben leicht orientiren und

Digitized by Google

jene, allerdings vorhandenen, Schwierigkeiten immer so weit überwinden können, dass ihnen der Genuss, den sie hier reichlich finden können, dadurch nicht verkümmert wird. Einzelne besonders schwere Stellen wird ein Ausführender von der hier vorausgesetzten Bildung für seine Fertigkeit sich wohl zurechtlegen können. Junge Musiker werden hier nebenbei äusserst belehrendes Material für ihre technische Bildung und für die Auffassung, wie den Stil Bach's finden. Wir werfen hierbei eine beiläufige Frage auf. Warum benutzt man in unsern Compositionsschulen, statt die Talente zu vorschneller selbständiger Production aufzustacheln, nicht die Bach'schen Partiturskizzen als Aufgaben zur weitern Bearbeitung? Sie würden sich auch als ein Lehrstoff ganz einziger Art erweisen.

Was die modernen Claviermanieren, die Franz durchweg benutzt, angeht, so möchten wir auf Ph. E. Bach und dessen genanntes Werk zu seinen Gunsten verweisen. Im Cap. 32 bezeichnet er die Anwendung zerstreuter Harmonie nach Art guter Claviersachen als eine grosse Zierde, er empfiehlt überhaupt, das Clavier nach der Art guter »Handsachen« zu behandeln, d. h. mit andern Worten, er verlangt die Benutzung aller der Mittel, welche gute Componisten für ihre ausgearbeiteten Sachen verwenden, auch für das Accompagnement und er hat somit gegen die ängstliche Oekonomie der Clavierauszugstechnik, welche später üblich wurde, von seinem künstlerischen Standpunkte aus schon im Voraus seine Stimme erhoben. Die polyphone Schreibweise macht es übrigens unvermeidlich, sich jener Mittel zu bedienen — wie will man ohne sie die Stimmen nur einigermaassen übersichtlich auseinander halten?

Um auch mit einer ganz persönlichen Ansicht nicht zurückzuhalten, bemerken wir, dass wir Bach als Lyriker, dass wir seine Arien am liebsten in solchen Clavierbearbeitungen hören. Wir haben deshalb oben die Stellen bei Ph. E. Bach hervorgehoben, welche auf einen sehr umfassenden Gebrauch des Flügels auch bei grossen Aufführungen hindeuten. Wir lassen dahin gestellt, ob man noch jetzt zu einer ähnlichen Praxis zurückkehren kann: derselben läge aber die ganz richtige Einsicht zu Grunde, dass die ältere Polyphonie ihrer ganzen Natur, ihrer Anlage nach, ausgeglichenen, nicht scharf contrastirenden Klang in den verschiedenen Stimmen ihres Satzes fordert. Es ist nicht zufällig, dass die Alten ihre grössten Triumphe in ihren Chören, in ihren Clavier- und Orgelcompositionen feiern, für welche alle jene Voraussetzung im Wesentlichen zutrifft. Wir verkennen nicht, dass sie in einzelnen Fällen in der Behandlung und Verwendung einzelner Instrumente die grösste Genialität bewiesen haben, ihr ganzer Stil widerspricht aber in sich instrumentaler Charakteristik, deren erst die Späteren wirklich Meister wurden. Die oft gebrauchte und auch ganz schlagende Analogie des Gegensatzes von Zeichnung und Colorit spricht für diese Ansicht. Die Polyphonie wirkt durch die selbständig geführten, scharf gezogenen Linien ihrer einzelnen Stimmen: es ist sehr misslich, solchen durch abstechende Instrumentaltöne verschiedenes Colorit zu geben.

Am schroffsten tritt dies hervor, wenn man die Partiturskizzen — gegen die Absicht des Componisten — wörtlich wiedergiebt. Die obligaten Instrumente entwickeln dann eine irritirende Ausdauer: das Uebermaass monoton charakteristischen Klanges hebt die vortreffliche Wirkung einzelner Stellen wieder auf. Wir können dem *enfant terrible* nicht böse sein, das den Eindruck einer so ausgeführten Bach'schen Arie mit einer obligaten Geige offenherzig dahin angab, das sei, wie wenn eine Mutter mit ihrem Kinde betteln ginge. Auch die beste Bearbeitung wird solches Missverhältniss nicht ganz verdecken können: am meisten tritt es aber zurück, wenn ein gutes Clavierarrangement jene aufdringlichen obligaten Stimmen auf ihren rein musikalischen Werth reducirt, sie mit dem übrigen Accompagnement verschmilzt. Es giebt Bilder, deren ganzer Werth erst durch einen gelungenen Kupferstich ganz deutlich wird.

Franz ist indess selbst über diese zuerst eingehaltenen Schranken hinausgegangen und hat einzelne der Bach'schen Partituren auch instrumental ergänzt. Er hat also weder den Flügel, noch die Orgel für unsere Aufführungen für ausreichend gehalten, den Klang der letzteren aber annähernd dadurch zu erreichen gesucht, dass er in der Regel 2 Clarinetten und 2 Fagotte zur Ergänzung benutzt. Je nach den Umständen verwendet er aber auch die übrigen Mittel des Orchesters und neben ihnen die Orgel. Damit eröffnen sich seiner Thätigkeit ganz neue Perspectiven, das beweglichere, ausdrucksfähigere Orchester ist ja allen Aufgaben gewachsen, die über die Grenzen der Claviertechnik hinausgehen. Im Ganzen und Grossen hat er sich aber auch hier in bescheidenen Schranken gehalten und von den gleich verfänglichen Versuchen abgesehen, modernisirende Klangfarben an die alte Musik heranzubringen, oder die Methode der Bach'schen Instrumentation in reichen ausgeführten Sätzen nachzuahmen, also verschiedene Instrumentalchöre in möglichst selbständiger Haltung verschiedene Motive durchführen zu lassen. Er giebt auch mit den erwähnten Mitteln nur ein Accompagnement im beschriebenen Sinne.

Auch diese Arbeiten haben sich schon praktisch bewährt und ihre Früchte getragen: ein längst bekanntes Werk Bach's, das Magnificat, namentlich hat dadurch gewissermaassen neues Leben gewonnen und ist zu zahlreichen öffentlichen Aufführungen gelangt. Ein näheres Eingehen auf Einzelnheiten der früher erschienenen Bearbeitungen gestattet uns der Raum nicht, wir wenden uns nur noch mit einigen Worten zu den beiden neuesten von Franz veröffentlichten Partiturergänzungen, welche, wie erwähnt, die vorstehenden Erörterungen zunächst veranlasst haben.

Nachschrift. Die nach Abschluss des obigen Aufsatzes erschienene Biographie Bach's von C. H. Bitter berührt die erörterten Fragen mannigfach, lässt jedoch die nahe gelegten praktischen Consequenzen dahin gestellt.

Diejenigen, die sich Bach als einen taktschlagenden Dirigenten nach moderner Art denken, können wir auch auf diese Autorität verweisen. Nach I, 282 accompagnirte Bach die Trauercantate auf die Königin von Sachsen am Clavier, nach I, 303 f. erzählt sein mehrjähriger College Gessner, dass er bei seinem wunderbaren Clavier- und Orgelspiele »zugleich 30—40 Musiker, den einen mit Winken, den andern mit dem Taktschlagen des Fusses, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung erhält, diesem mit hoher, jenem mit tieferer Stimme, dem dritten in mittlerer Lage den Ton angiebt« — eine Beschreibung, die ihr rechtes Licht erst erhält, wenn man den Bericht Bach's über die dürftigen ihm zu Gebote stehenden Mittel (8 Instrumentalisten von Fach, so dass im Uebrigen für das Nothdürftigste Dilettanten einzutreten hatten, 17 tüchtige, 20 nothdürftig brauchbare Sänger II, 15 ff.) liest und weiss, in welchem Umfange diese Mittel für kirchliche Zwecke in Anspruch genommen wurden, I, 473 ff. Es ist auch nach diesen Mittheilungen höchst wahrscheinlich, dass das Accompagnement Bach's das Beste bei seinen Aufführungen thun musste.

Auch diejenigen, die den Generalbass nur harmonisch abgespielt wissen wollen, können sich auf den Biographen nicht berufen. Derselbe citirt (II, 264) die Stelle Mitzler's:

»Wer das Delicate im Generalbass und was sehr wohl accompagniren heisst, recht vernehmen will, muss den grossen J. S. Bach hören, welcher einen jeden Generalbass zu einem Solo so accompagnirt, dass man denkt, es sei ein Concert und wäre die Melodie, so er mit der ersten Hand machet, schon vorhero gesetzt worden« — und bestätigt II, 477 bei Besprechung einer Arie mit einem Bassthema,

Digitized by Google

dass er eine ähnliche Behandlung des Accompagnements auch für Gesangsstücke annimmt. Er sagt:

»Die Einfachheit der instrumentalen Begleitung lässt voraussetzen, dass der Schwerpunkt eigentlich der Orgel zugewiesen gewesen sei, welche ja eben bei der Ausführung Bach'scher Musiken sich in den Händen des Meisters befunden hat. Seine unvergleichliche Beherrschung dieses Instruments ging, wie bekannt, Hand in Hand mit der in jedem Augenblicke, mit jedem Pulsschlag frei von ihm ausströmenden Fülle der Gedanken und harmonischen Empfindungen. Was uns auf ewig verloren gegangen ist und was wir, nach dem Standpunkte der heutigen Kunst, kaum zu ahnen vermögen, das sind eben jene unaufgeschriebenen Beziehungen, welche Bach in seinem Innern zu seinen Werken bewahrte und die er ausströmen liess, wenn er sich mit ihnen in unmittelbarer Wechselwirkung befand. Sein reicher Geist erschloss ihm in jedem Augenblicke die ganze Fülle aller harmonischen Combinationen und seine unerhörte Technik brachte sie ebenso schnell zur Erscheinung. So sehen wir in Musikstücken von der Structur der vorliegenden Arie eben nur das Gerippe des Baus, der in der Seele des Meisters gelebt hat und der mit seinem Tode unwiederbringlich verloren gegangen ist.«

Wir vermissen hierbei Nichts, als eine Aufklärung darüber, wie solche »Gerippe« bei öffentlichen Aufführungen, die wir allein im Auge haben, da private Studien und Liebhabereien Niemand angehen, zu behandeln sind. Man muss solche Stücke weglassen oder bearbeiten. Stellt man sie öffentlich als »Gerippe« aus, so erinnert dies nur an Reliquiendienst, der wohl für die engere Bachgemeinde seine Bedeutung hat, die darin Reliquien ihres Meisters, auch wenn sie nach dem Biographen geistverlassen wären, immer noch mit Inbrunst verehren mag, der aber für den, der voraussetzungslos, mit aller Hingebung, aber doch auch mit wachen Sinnen das Werk in sich aufnehmen, der auch hier nicht blos glauben, sondern sehen und hören will, Etwas nach Götzendienst schmecken muss.

Musikfest in Braunschweig.

(Schluss.)

Das zweite Hauptwerk des Festes war Beethoven's Neunte Symphonie mit Chören. Das Festcomité hatte zur Orientirung für die Aufführung des »Samson« im Einleitungswort zu dem Textbuch in dankenswerther Weise das Vorwort des Dr. Fr. Chrysander zu der Partiturausgabe des Händel'schen Oratoriums abdrucken lassen. Ob in Betreff der Beethoven'schen Symphonie Aehnliches nothwendig war, kann hier unerörtert bleiben; erwünscht für so manche der Anwesenden, denen es nicht vergönnt gewesen, das Riesenwerk schon näher kennen zu lernen, mag es jedenfalls erschienen sein. Ob es aber zweckmässig war, gerade Richard Wagner's Interpretationsversuch über die drei ersten Sätze zu geben und daran eine, meist den Ideen von A. B. Marx (im 2. Bande seines »L. van Beethoven Leben und Schaffen«) folgende Zerlegung des letzten Satzes zu knüpfen, das möchten wir doch bezweifeln. Daraus wenigstens, dass Wagner »im Enthusiasmus die ganze Partitur abschrieb«, dürfte sich seine Berechtigung als wahrhaft authentischer Interpret schwerlich deduciren lassen. Als im grossen Palmsonntagsconcert des Jahres 1846 zu Dresden Rich. Wagner zum ersten Male diese Symphonie dirigirte, hat er jenes Programm dazu drucken lassen. — — —*)

Um auch der rein kirchlichen Musik im Programm einen Platz einzuräumen, war mit richtigem Takte das *Sanctus* aus der »hohen Messe« in H-moll des Altmeisters Joh. Seb. Bach gewählt, wenn wir auch schon neulich zu der Bemerkung uns gedrungen gefühlt, dass dies überwältigend grosse, obwohl an sich nicht zu umfangreiche Werk in Verbindung mit Händel's »Samson« für ein Concert immerhin eine etwas starke Zumuthung war.

— — — — — — — — — — — —

Die dramatische Musik sollte ebenfalls im Festprogramm eine hervorragende Stelle finden, und man hatte für diesen Zweck — abgesehen von Beethoven's grosser Leonoren-Ouvertüre, welche den Anfang des zweiten Concerts bildete — eine Scenenfolge aus dem ersten und zweiten Act von Gluck's »Iphigenia auf Tauris« gewählt. — — — Die Zusammenstellung der gewählten Scenen für das Concert darf als eine geschickte und entsprechende bezeichnet werden, insofern sie, soweit möglich, Denen, welchen Gluck's Meisterwerke von der Bühne her oder sonst nicht bekannt sind, eine charakteristische, stilvolle Anschauung der Eigenthümlichkeiten seines Genius, und zugleich der Mehrzahl der Solosänger Gelegenheit gewährte, auch im Vortrage dramatischer Musik ihre Kräfte zu entfalten. Um in letzterer Beziehung der Vertreterin der Alt-Solopartie mit anerkennenswerther Courtoisie ebenfalls gerecht zu werden, hatte man in das Programm des zweiten Concerts noch die neulich schon erwähnte Arie des Francesco Rossi (eines venetianischen Abbate, der als Operncomponist seiner Zeit eines nicht unbedeutenden Rufs in Italien, namentlich in Venedig, genoss) aus seiner, sonst unbekannten Oper: »Mitrane«, vom Jahre 1668: *Ah rendimi quel core* (E-dur) eingeschoben, die in ihrer einfach edlen, warmen melodischen Haltung auch als Composition verdienten Beifall fand.

Die Rücksicht auf einen vaterstädtischen Tonsetzer, den herzogl. Braunschweig'schen Kammermusikus Meves, hatte jedenfalls zunächst das Comité geleitet, als es in das Programm auch eine Hymne desselben: »Mit Andacht lasst uns niedersinken« aufnahm. Wir wissen solche Pietät sehr wohl zu ehren und gönnen dem wackern, bescheidenen Componisten von Herzen alle die Ovationen, nebst reichlichen Blumenspenden Seitens der mitwirkenden Sängerinnen, welche ihm im Ueberschwang zu Theil wurden. Jedenfalls war es, unbefangen und unparteiisch angesehen, kein Vortheil für seine Composition, zwischen den grossen Meisterwerken Gluck's und Beethoven's zu Gehör zu kommen, die sein anspruchloses Werk, wenn man natürlich auch von jedem Vergleich vollständig abstrahirt, künstlerisch betrachtet (wozu man sich freilich nicht erheben zu können schien) nothwendig mit ihrer Wucht erdrücken mussten. Andererseits muss aber die ernste Kunstkritik bei der Berücksichtigung des Zweckes grosser Musikfeste sich entschieden dagegen erklären, dass Werke von an sich ganz achtungswerthem Talent, löblichem Geschick und ernstem Fleiss, wie das in Rede stehende, sobald sie das Niveau der künstlerischen Mittelmässigkeit nicht sonderlich überragen, mitten zwischen die grossen Tonwerke der Classiker eingeschoben werden; es lässt sich dafür irgend ein ästhetischer oder sonst stichhaltiger Grund nicht auffinden. Jedenfalls hätte man die »Hymne« doch für den dritten Tag aufsparen sollen.

Gestatte man uns nun noch einige Bemerkungen über die Ausführung der beiden Festconcerte, denen wir beigewohnt, im Ganzen wie im Einzelnen.

Schon neulich haben wir unsere Freude darüber ausgesprochen, dass die Aufführung des »Samson« nach der Originalpartitur einen im Allgemeinen sehr günstigen Eindruck hervorgebracht. Dieser aber würde noch um Vieles erhöht worden sein, wenn nicht mancherlei Umstände ihn in der That wesentlich beeinträchtigt hätten. Abgesehen von den bereits angedeuteten akustischen Mängeln des Locals, müssen wir zum Theil die unvortheilhafte, nicht nur gegen allen Gebrauch verstossende (das würde uns wenig tangiren, denn am alten Schlendrian hängen

*) Der Herr Verfasser verbreitet sich hier des längeren über die 9. Symphonie, seine schon früher über dieselbe geäusserte Ansicht nochmals wiedergebend. Wir können unsern Lesern diesen Passus, der hier mehr als zwei Spalten einnehmen würde, um so eher erlassen, als derselbe, nicht für die Leser einer Musikzeitung geschrieben, keine neue Anschauung bietet, sondern sich auf die Auseinandersetzung der Grundansicht beschränkt, nach welcher die 9. Symphonie nicht Beethoven's vollendetstes Werk wäre, nicht das Höchste, was von ihm in diesem Genre geleistet ist. Der Herr Verfasser wendet sich ferner gegen alle Interpretationsversuche, die man an Beethoven'schen Symphonien gewagt hat. D. Red.

Digitized by Google

wir nicht!), sondern geradehin den praktischen Gesetzen der Klangwirkung widersprechende, eine sichere Leitung überaus erschwerende Aufstellung des Chors und in gewisser Beziehung auch des Orchesters dafür verantwortlich machen. — — — Im zweiten Concert war die Aufstellung des Chors angemessen abgeändert und darum die Stimmenwirkung auch viel bedeutender. Dass im Bach'schen *Sanctus* einige kleine Schwankungen, auch Unklarheiten zu Tage traten, mag hauptsächlich in den beregten Mängeln der Aufstellung seinen Grund gehabt haben, da Hofcapellmeister Abt sicher und bestimmt, wenn auch vielleicht mit etwas zu wenig Feuer und Begeisterung dirigirte, und die Chöre in der That trefflich studirt waren.

Letzteres gilt auch vom »Samson«. Leider liess aber dabei die Leitung durch Hofcapellmeister Herbeck von Wien viel zu wünschen übrig. Die Technik des Dirigirens entbehrte der Bestimmtheit, sie war oft verschwommen; viele Tempi wurden schwankend und unsicher genommen, so dass erst die Solisten, oder Orchester und Chor den Dirigenten ins richtige Tempo bringen mussten. Die ganze Leitung machte den Eindruck eines gewissen Mangels an vollem Verständniss Händel'schen Geistes. — — — Herr Herbeck mag ein ganz tüchtiger Männergesangvereinsdirigent sein, ein Oratoriendirigent ist er bis jetzt noch nicht, wenigstens nicht ein solcher, den man zur besonderen Hebung eines Musikfestes weither kommen zu lassen nöthig hätte. — — —

Die Sopransoli waren in den Händen der k. k. Hofopernsängerin Frau Louise Meyer-Dustmann von Wien. — — — Sie sang die Soli im »Samson« in achtungswerther Weise, wenn auch der Oratorienvortrag im höheren Sinne ihr nicht vollkommen geläufig ist, wiederholt eine unerquickliche Athemnoth sich fühlbar machte, das Tremoliren und bisweilen auffällige Detoniren keinen ungetrübten Eindruck erzeugen konnte. Sie war indess fest, sicher und ausdauernd, was sie auch in der überaus schwierigen, unsangbaren und anstrengenden Solopartie der 9. Symphonie bis zum Schluss bekundete. Ihre Auffassung der Iphigenia in den Scenen aus der Gluck'schen Oper erinnerte an gute Vorbilder und zeugte von Talent für Colorirung gegebener Skizzen und einer anständigen Innigkeit der Empfindung. Die Künstlerin sang da Einzelnes sehr schön und man würde sich wohl befriedigt haben erklären können, hätte sie nicht den unseligen, einen wesentlichen Mangel an feinem Geschmack bekundenden Missgriff begangen, im Concert die Partie mit aller möglichen Mimik, selbst mit stummem Spiel während der Chöre etc. auszustatten!

Herrn Walter, k. k. Hofopernsänger von Wien, ging ebenfalls ein bedeutender Ruf voran, aber wir müssen mit Bedauern aussprechen, dass der Künstler denselben weder als Samson, noch als Pylades in erwartetem Maasse bewährt hat, obwohl es so wenig ihm als Frau Dustmann an enthusiastischem Beifall gefehlt. Ein angenehmer, wenn auch etwas gedrückter lyrischer Tenor, der allerdings tüchtige praktische Gesangstudien gemacht hat und dadurch äusserlich durchaus Herr seiner Stimmmittel geworden, erschien er in beiden genannten Partien überwiegend zu weich, zu sentimental, zu schlaff selbst, denn auch die grösste Innigkeit des Tons und Vortrags darf nicht, am wenigsten in der classischen Oper und im Oratorium, des Markes, der geistigen Energie entbehren. Für Händel's Musik schien Herrn Walter, wenn nicht das tiefere Verständniss, so doch die innere Neigung, die lebendige Theilnahme zu mangeln, und dem geübten Ohre machte sich eine gewisse Unsicherheit bemerklich, die den Künstler in der freien Entfaltung seiner Mittel beeinträchtigte. Händel verdient wohl ein recht sorgfältiges Vorstudium, für das sich wahrlich kein Sänger zu gut halten darf. — — — Bei weitem bedeutender auf dem Gebiete des Oratoriengesangs trat der Bass, Herr Hill von Frankfurt, auf. Eine schöne, vollkräftige Stimme, bedeutendes Talent, gutes Verständniss, frischer, warmer und mit Streben nach tüchtiger Charakteristik gefärbter Vortrag, vor Allem aber ein unverkennbar emsiges Bemühen, möglichst überall das Beste so recht von Innen heraus zu erringen und zu geben — liess den jungen Künstler, obwohl hie und da noch ein dilettantisches Vergreifen, ein Zuviel in Nuancen und Vortragsfärbung sich kundgab, des warmen Interesses und der lebhaften Beifallsäusserungen werth erscheinen, welche in den Partien des Manoah und Harapha (im Samson) wie in der des Orest (Iphigenia) und in der Symphonie ihm im Verein mit den übrigen Solisten reichlich gezollt wurden. Es gewährt in der That eine grosse und leider heutzutage seltene Freude, die vollste Hingabe eines Künstlers an seine jeweiligen Aufgaben wahrzunehmen und wir danken Herrn Hill aufrichtig dafür, dass er uns diese seltene Freude wieder einmal hat zu Theil werden lassen.

Doch nicht Herrn Hill allein gebührt dieser Dank. Er muss denselben nothwendig theilen mit Frl. Karoline Bettelheim, der trefflichen Vertreterin der Alt-Solopartien, um welche so manche Direction das k. k. Hofoperntheater in Wien beneiden möchte, dessen geschätztes Mitglied sie ist. Eine ausgezeichnet schöne Altstimme voll Weichheit und Fülle, wie sie heutzutage sehr selten sind, dabei selbst heroischer Kraftentwickelung ohne jede Ueberanstrengung fähig, erinnert uns Frl. Bettelheim lebhaft an Marietta Alboni in deren natürlichen Vorzügen, während sie die mancherlei Unarten der Italienerin sich glücklicherweise nicht angeeignet hat. Klang der Ton bisweilen etwas trocken, so schien dies zunächst eine natürliche Folge der Anstrengungen, welche bei solchen Festen die Vertretung bedeutender Solopartien fordert, wenn die Inhaberin ernstes Studium darauf verwendet und mit »Leib und Seele bei der Sache« ist! Die Stimme ist in solidester Schule gebildet, durchweg gleichmässig; Tonbildung, Ansatz, Atheneintheilung, Dynamik und charakteristisches Colorit durchaus correct; der Vortrag zeugt von gutem Verständniss, von inniger Empfindung, und ist durch tiefe Gefühlswärme beseelt, dabei einfach und ohne jede (äussere oder innere) Verzerrung, frei von aller Affectirtheit und Komödiantenmanier, und da ist's wohl nicht zu verwundern, dass die junge Künstlerin, die in der That den Händel stilvoll zu singen wusste, sich des reichsten, ungemachten Beifalls zu erfreuen hatte. Sie sang die wunderbar schöne, aber gerade im ächt oratorischen Stile für den nuancirten Vortrag schwierige Partie des Micha mit trefflicher Charakteristik, so schön, wie wir sie lange nicht gehört; wusste nicht minder mit der Arie des alten Rossi, die wir schon erwähnt, die Zuhörer zu entzücken, und gab durchweg musikalisch sicher, frei und kräftig ihre Partie im Schlusschor der 9. Symphonie, obwohl es da in einzelnen Momenten uns dünken wollte, als wäre ihr noch ein grösseres Maass von Volubilität zu wünschen, die freilich bekanntermaassen in höchstem Grade bei Stimmen solchen Volumens kaum zu finden ist.

Es hiesse, sich eines unverzeihlichen Unrechts schuldig machen, wollte man nicht noch mit ganz besonderer Anerkennung nach Verdienst der Chöre gedenken, auf deren unermüdeter Hingebung und Ausdauer ein so grosser Theil der schönen Gesammtwirkung des Festes beruhte. Eine reiche Anzahl schöner und klangvoller Stimmen hatte sich hier zusammengefunden und mit ernstem Fleiss, mit unablässigem, neigungsvollem Studium sich zu einer Sicherheit und Festigkeit, ja zu einem schönen und charakteristischen Chorvortrage durchgearbeitet, dem die bedeutendste Wirkung nicht fehlen konnte. Bach und Händel, Gluck und Beethoven wurden sehr wacker von ihnen repräsentirt, und es brach sich in den Chören nicht selten ächte Begeisterung für die Sache selbst unwiderstehlich Bahn. Hofcapellmeister Abt's umsichtiger und ruhiger Leitung (er dirigirte im zweiten Concert die Scenen aus »Iphigenia«, die Meves'sche Hymne und die von Frl. Bettelheim vorgetragene Arie),

Digitized by Google

und seinem sorgfältigen Vorstudium ist dabei natürlich, neben der Thätigkeit der Leiter der Einzelvereine sehr viel Einfluss zuzumessen.

Was aber ein grosses, aus bedeutenden Kräften bestehendes Orchester unter tüchtiger Führung mit Lust und Liebe zur Sache zu leisten vermag, das bekundete zunächst Beethoven's grosse Leonoren-Ouvertüre, ein bekanntlich sehr schwieriges Orchesterwerk, das nicht nur an Sauberkeit, Präcision und Eleganz der Ausführung, sondern auch an schwungvoller poetischer Auffassung und wahrhaft begeistertem Vortrag nichts zu wünschen übrig liess, und dem wackern Dirigenten (Hofcapellmeister Fischer von Hannover) und seinen trefflichen Instrumentalkräften, deren überwiegenden Hauptbestandtheil die kgl. Hannoversche Capelle bildete, mit vollstem Rechte den enthusiastischen, nicht enden wollenden Beifall des wahrhaft hingerissenen Auditoriums eintrug. Auch wir bekennen gern, seit langen Jahren eine so überaus gelungene, ins innerste Leben hineingreifende Production des herrlichen Werkes nicht gehört zu haben. Die grosse 9. Symphonie, ebenfalls von Fischer aufs Sorgfältigste einstudirt, und mit musterhafter Sicherheit und praktischer Umsicht geleitet, dürfte nicht minder für die Aufführung das Prädicat »sehr wohl gelungen« beanspruchen, und wer dieses riesige Tonmeer mit seinen vielen Klippen und Untiefen irgend genauer kennt, der wird wissen, was das sagen will! Das Werk ist wenigstens in Berlin, in Dresden, in Leipzig — anderer Orte zu geschweigen — nicht besser aufgeführt worden.

Gern sagten wir noch einige Worte über das Virtuosen-Concert des dritten Tags, allein die uns knapp zugemessene Zeit verstattete uns nicht, demselben beizuwohnen, und nach Hörensagen berichten wir nicht gern: wir können nur vertreten, was wir selber gesehen und gehört. Und darüber haben wir auch hier nach unserer besten Ueberzeugung unser kritisches Kunsturtheil abgegeben. — — —

Musikleben in London.

F. P. Die philharmonischen Concerte brachten im Monat Mai Symphonien von Sterndale Bennett (die schon früher gegebene in drei Sätzen), Mendelssohn, Beethoven (Nr. 6 u. 8), Mozart und Spohr; ferner zwei Clavierconcerte: Mozart (D-moll), von Hallé, und Schumann, von Frau Clara Schumann gespielt. Die treffliche Künstlerin wurde auch bei dieser Gelegenheit mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen. Beethoven's Violinconcert wurde von Concertmeister Lauterbach in ächt poetischer Weise gespielt und der Künstler fand, wie schon voriges Jahr, die lauteste Anerkennung. Frau Schumann wirkte auch an zwei Abenden der *Monday popular*-Concerte mit, von denen eines ausschliesslich nur Compositionen von Schumann brachte, was hier wohl Niemand noch vor wenig Jahren für möglich gehalten hätte. Die an jenem Abende aufgeführten Werke waren folgende: Quartett A-dur (Joachim, Wiener, Grün und Piatti); zwei Lieder (Widmung und »Ich wandre nicht«), gesungen von Mr. Cummings; Op. 13 »*Etudes en forme de Variations*«; Phantasiestücke für Clavier und Violine und das Clavierquartett Op. 44; Frau Schumann konnte mit dem Erfolg dieses interessanten Concerts wohl zufrieden sein. Auch an dem nächsten Abend dieser Concerte wirkte sie mit und spielte eines der Beethoven'schen Trios Op. 70 und die Sonate Op. 53. Das Schumann'sche Quartett aber wurde später noch ein drittes Mal gespielt, hat also die Erwartungen hierin noch bei weitem übertroffen. — Frau Joachim trat im vierten Concert der philharmonischen Gesellschaft und in einem der *Monday popular*-Concerte auf und sang Arien von Mozart und Gluck und Lieder von Schubert und Beethoven. An beiden Orten wurde Frau Joachim für den gediegenen Vortrag ihrer Gesangsnummern mit dem lautesten Beifall ausgezeichnet. — Die beiden Matinées der *Musical Union* brachten Quartette von Mozart (B-dur), Beethoven (F-dur), Mendelssohn (Es-dur und Op. 81), Trios von Schubert (B-dur) und Beethoven (Op. 70) und des Letzteren Duo Op. 23. Hallé und Jaell waren am Clavier und Joachim auch hier die Seele des Ganzen. — In den beiden Concerten der *New philh. society* spielte Jaell mit vielem Beifall Hiller's Fis moll-Concert; ebenso Mad. Goddard das A moll-Concert von Hummel. — Im Concert der *Musical society* kam Hiller's Symphonie in B-moll zur Aufführung und Frau Schumann spielte Beethoven's Es dur-Concert. Es war dies eine ihrer glänzendsten Leistungen während ihres hiesigen vielbewegten Aufenthalts und der Beifall ein ganz ausserordentlicher. — In einem Concerte bei Hofe wirkten die Damen Tietjens und L. Pyne und die Herren Santley und Gardoni mit und es wurde unter Anderm auch das Finale aus der »Entführung« von Mozart aufgeführt. In kleinerem Vereine beim Prinzen von Wales in einer musikalischen Soirée liessen sich Frl. Schubert, die Herren Dr. Gunz und Labor hören. Letzterer machte in einem eigenen Concerte durch die vortreffliche Wahl und Ausführung gediegener Compositionen einen sehr vortheilhaften Eindruck.*) Dasselbe gilt auch von der jugendlichen Clavierspielerin Miss Zimmermann. Die Matinées von Hallé endlich bieten, wie immer, sehr anregende Programme und sind mitunter auch von der Prinzessin von Wales besucht.

An Oratorien wurden im Monat Mai aufgeführt: Die Schöpfung (*National choral soc.*); der »Messias« (*Royal Society of Musicians* — ein Unterstützungsverein für verarmte Musiker, deren Wittwen und Waisen); endlich noch »Naaman« (*Sacred harmonic society*). Dieses Oratorium von Costa wurde voriges Jahr auf dem Musikfest zu Birmingham, für das es geschrieben war, zum ersten Male aufgeführt und ihm von der Presse der Vorwurf zu theatralischen Anstrichs gemacht. Der ausposaunte ungeheure Erfolg schrumpfte hier gewaltig zusammen und nach der ersten Aufführung in Exeter-Hall war wohl Alles darüber einig, dass die Mache des Werks recht verdienstlich, von eigentlicher Schöpferkraft darin aber keine Spur zu entdecken ist, was übrigens Niemand überrascht haben wird. Von tüchtigen Solisten getragen und trefflich einstudirt, glich die erste hiesige Aufführung einem *succès d'estime*. Wenn drei Aufführungen innerhalb drei Wochen für die Vortrefflichkeit eines Werkes sprechen, muss dies Oratorium, zuerst für trivial und geistesarm gehalten, wunderbarerweise erst später verborgene Tiefen geöffnet haben. Jedenfalls war Costa besser daran als Händel, dem in diesem Jahr nur zwei Abende eingeräumt waren und zwar mit dem »Messias« und »Israel«, welche beide denn auch beim Musikfest im Crystallpalast, Ende Juni, zur Aufführung kommen. Frl. Adel. Patti, die am dritten Abend des »Naaman«, den für sie geschriebenen Part sang, übernimmt diesmal bei dem Feste den Haupt-Sopranpart.

Das Theater *Covent Garden* gab im Mai folgende Opern: Prophet, Tell, Rigoletto, Nordstern, Martha, Barbier, *L'elisir d'amore*, Somnambula, Faust, Don Giovanni und Hugenotten. Frl. Patti trat am 13. Mai als Rosine auf, geschmückt mit all den Reizen, die sie längst zum Liebling des Publicums gemacht haben. Ihr folgte Frl. Lucca als Margaretha (Faust) und Valentine (Hugenotten) und gefiel ausserordentlich. Letztere Oper wird dieses Jahr vorzüglich gegeben und neben Mario (Raoul) zeichnet sich besonders Dr. Schmid als Marcel aus. Um so matter erscheint diesmal die Aufführung von Mozart's Don Giovanni, in dem nur Ad. Patti als Zerline an ihrem Platze ist. Die Oper übt trotzdem ihre alte Zugkraft und auch an den üblichen Repetitionen fehlt es nicht.

*) Herr Labor hat noch ein zweites Concert gegeben, worin die Damen Lind-Goldschmidt und Joachim, sowie die Herren Joachim und Hausser mitwirkten.

Digitized by Google

Nach einer Reihe abgenutzter italienischer Opern kam in *Her Majesty's* Theater Beethoven's »Fidelio« bereits dreimal zur Aufführung. Ganz ausgezeichnet, wie voriges Jahr, waren darin Fräul. Tietjens und Dr. Gunz als Fidelio und Florestan. Frl. Ilma de Murska trat als Linda und Lucia auf und wusste sich schnell das Feld zu erobern. Ob sie bei merklichem Mangel an Grazie und Anmuth für die Dauer fesseln wird, muss die Folge lehren. In die wenigen Altpartien theilten sich die Damen Grossi und Bettelheim und Letztere scheint mit Unrecht diesmal von der Direction vernachlässigt worden zu sein; eine gefährlichere Nebenbuhlerin konnte ihr auch nicht an die Seite gesetzt werden. Der Abgang Giuglini's wird schwer empfunden, und die Tenöre Carrion und Joulain suchen, so gut es gehen will, seine Stelle zu ersetzen. Der vortreffliche Baritonist Santley ist bereits für die Wintermonate an die Scala in Mailand engagirt.

Die Mitglieder beider italienischen Opern singen nun abwechselnd an Samstagen im Krystallpalast in sogenannten »Opernconcerten«, wie sie zuerst unter diesem Namen zur Zeit auftauchten, als Haydn in London war. Diese Concerte finden meistens vor einem zahlreichen Publicum, circa 10,000 Personen, statt, und ihre Programme müssen nothwendig der leichteren Unterhaltung ihr Opfer bringen. Lobenswerth ist es, dass bei dieser Gelegenheit öfter der reichen Schätze vorzüglicher Madrigale von den berühmtesten englischen Componisten früherer Zeit gedacht wird. Unter den Solisten ist, wie schon voriges Jahr, die strebsame so talentvolle Clavierspielerin Frl. Marie Krebs mit ungewöhnlichem Beifall aufgetreten.

Nachrichten.

In Wien wurde die deutsche Opernsaison am 1. Juli mit Mozart's »Hochzeit des Figaro« eröffnet, wobei Herr Beck als Almaviva durch grossen Beifall geehrt wurde.

Joachim und seine Gattin sollen dieses Jahr nicht aus England zurückzukehren gesonnen sein.

Das denkwürdige Häuschen in Klein-Hosterwitz bei Dresden, welches als gewöhnlicher Sommersitz C. M. v. Weber's die Tage der reichsten Schöpferkraft dieses Meisters sah, ist durch die Thätigkeit des Herrn W. Jähns, kgl. Musikdirector in Berlin, mit einer Gedenktafel versehen und diese feierlich eingeweiht worden. Herr Jähns selbst hielt die Festrede, welche u. A. die Geschichte dieses nun vollendeten Schmucks enthielt und diejenigen Werke des Componisten aufzählte, welche hier entstanden waren.

Richtig hat ein Amerikaner bereits ein durch Dampf in Bewegung gesetztes Pianoforte erfunden, welches ganz das Ansehen einer Dampfmaschine hat und nächstens in Paris zu sehen sein wird.

Leipzig. *S. B.* Wir machen unsere Leser auf das heutige (wiederholte) Inserat, die Gesangschule des Herrn J. Stockhausen in Hamburg betreffend, aufmerksam. Kaum dürfte den Gesangbeflissenen eine bessere Schule geboten sein, als die des ausgezeichneten Sängers und durchgebildeten Künstlers, dessen reiche Erfahrung nun in weiterem Kreise sich nutzbar machen soll. — In gleicher Weise können wir Orgelspieler und angehende Organisten auf die von Herrn Schoene in Leipzig in Nr. 25 d. Bl. angekündigten Pianinos mit Pedal aufmerksam machen, da wir Herrn Schoene's Pedale aus eigener mehrjähriger Erfahrung als sehr tüchtig, solid gebaut und angenehm zu spielen, kennen und schätzen.

— Vorigen Sonntag gab der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche ein Concert, in welchem die »Sieben Worte« von Heinrich Schütz, »Ueber's Gebirg« von Eccard, »In Bethlehem ein Kindelein« von Prätorius und das *Stabat mater* von Astorga zur Aufführung gebracht wurden.

ANZEIGER.

[440] **Gesang- und Musikschule.**

Ich beehre mich anzuzeigen, dass ich am 1. September d. J. eine **Gesangschule**, verbunden mit **Clavier-** und **Harmonielehre**, eröffnen werde. Der Cursus zerfällt in zwei Haupt-Abtheilungen: 1. Specielle Ausbildung der Stimme; 2. Lehre des Vortrags in allen Gattungen: im dramatischen, oratorischen und Concertgesang. Der Unterricht kann deutsch, französisch und englisch ertheilt werden.

Da der Unterzeichnete die Gesangsabtheilung selbst leitet, können vorläufig nur 20 Schüler und Schülerinnen aufgenommen werden. Der Unterricht währt vom 1. September bis zum 15. Juni.

Der Preis beträgt jährlich 100 Thlr. oder 250 M. C.

J. Stockhausen,
Kammersänger S. M. des Königs von Hannover, Dirigent des Philharmonischen Vereins und der Singacademie in Hamburg.
3. Gurlitt-Strasse. 3.

Juni 1865.

[441] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

FIDELIO
Oper von L. v. Beethoven.

Partitur	Pr. 7 Thlr.	9	Ngr.
Orchesterstimmen	–	8 –	18 –
Chorstimmen	–	— –	24 –
Vollständiges Textbuch	–	— –	7½ –
Text der Gesänge	–	— –	3 –

Duplirstimmen werden mit 3 Ngr. per Bogen berechnet.

[442] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

J. B. Cramer's
Studienwerke für Pianofortespiel.

	Pr. Ngr.
26 Préludes dans les modes majeurs et mineurs les plus usités	4 —
Etude en 42 Exercices dans les différents tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d'étudier cet instrument à fond	2 —
Suite ou 2me Partie de l'Etude	2 —
Etuden für das Pianoforte. 1. Heft. Mit leitenden Anmerkungen für Musiktreibende herausgegeben von Julius Knorr	2 —
Dieselben, 2. Heft. In gewählter Aufeinanderfolge herausgegeben von Julius Knorr	2 —
Op. 107. **Grand Etudes mélodiques.** Cah. 1. 2 . . . à	4 10

[443] **Oboisten-Stelle.**

Vom städtischen Musikverein und der Pfarrkirchenvorstehung zu Bozen in Südtyrol kommt die Stelle eines **Oboisten** mit dem Gehalte von 400 fl. Oesterr. Währ. oder 457 fl. Südd. Währ. gegen vierteljährige Kündigung bis 1. October d. J. zu besetzen, mit der besondern Verbindlichkeit zum Unterricht auf Holzblasinstrumenten durch wöchentlich 10 Stunden, und zur Leitung der städtischen Harmoniemusik. Pianofortespieler dürften einen einträglichen Nebenverdienst finden. Gesuche an die Musikvereinsvorstehung in Bozen bis 1. September.

Bozen, Ende Juni 1865.

M. Nagiller,
z. Z. Musikvereins-Capellmeister.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 26. Juli 1865. **Nr. 30.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz (Vierter Artikel). — Recensionen (Werke für Chor und Orchester). — Das 5. mittelrheinische Musikfest. — Bericht aus Breslau. — Nachrichten. — Anzeiger.

Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Robert Franz.

Vierter Artikel.

Die neuester Zeit herausgegebenen Bearbeitungen von R. Franz sind folgende:

Joh. Seb. Bach, *Actus tragicus*, Cantate: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Breslau, F. E. C. Leuckart. Partitur 2 Thlr. Clavierauszug (Nr. 10 der 1. Serie der Cantaten) 1 Thlr.

Stabat mater von Emanuel Astorga. In erweiterter Instrumentation und mit Clavierauszug versehen. Halle, Heinrich Karmrodt. 2½ Thlr.

Bach's Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« ist eines seiner bekanntesten, populärsten Werke, und häufig zu Gehör gebracht, bevor nur die Rede davon war, seine Compositionen in einer Gesammtausgabe zu vereinigen. Wahrscheinlich gerade deshalb ist sie in der letzteren noch nicht zum Abdruck gebracht, es liegt mithin auch noch nicht ein kritisch festgestellter Text davon vor. Die von Marx veröffentlichte Partitur zeigt mancherlei bedenkliche und zweifelhafte Stellen — die Franz'sche Bearbeitung weicht von ihrem Wortlaute mehrfach ab, ohne dass, wie wohl wünschenswerth gewesen wäre, nähere Auskunft über das handschriftliche Material gegeben wird, das hierbei zu Grunde gelegt wurde. Der charakteristische, bisher unbekannte Titel »*Actus tragicus*« deutet darauf hin, dass solches dem Bearbeiter zugänglich gewesen ist.

Wir halten es nicht für zufällig, dass gerade diese Cantate vor vielen anderen die Aufmerksamkeit auf sich zog. Bach zeigt darin eine Knappheit der Form, eine gleichmässige Prägnanz schlagenden Ausdrucks, er bleibt durchweg so bei der Sache, verfällt so wenig der Versuchung, sich in blos musikalisch interessantes Detail zu verlieren, wie man dies sonst wohl von vielen einzelnen Sätzen, aber nur von wenigen grösseren Werken in gleich hohem Maasse rühmen kann. Die Umrisse sind durchweg so fest gezogen, die Grundstimmungen sind so wenig verschleiert und so natürlich entwickelt, dass alle auch hier reichlich aufgewendete Kunst überall doch nur als einem höheren Zwecke dienende, diesem sich unterordnende erscheint. Alle Sätze sind wie mit Lapidarschrift in grossen, eindringlichen Zügen geschrieben, diese Musik erfasst, packt unmittelbar, man braucht nicht erst durch den künstlerischen Apparat zu einem darunter verborgenen Kerne durchzudringen, Alles liegt in vollster Klarheit und Uebersichtlichkeit dem Hörer offen.

Es handelt sich freilich auch nicht um lange Gesangbuchsverse und dogmatische Fragen, nicht um moralisirende Betrachtungen, sondern um kurze Sprüche, die auf das Geheimniss des Todes lakonisch hindeuten, um einen Stoff also von allgemein menschlicher Bedeutung, der seiner Natur nach zu lyrischer Behandlung auffordert. Bach zeigt sich demgemäss, so zu sagen, menschlicher, als sonst, er steigt von seiner, mitunter etwas abstracten, Kunsthöhe einige Schritte herunter, es gilt ihm, dem Ausdruck geben, was in Allen jener ernsten Vorstellung gegenüber anklingt. Wie die Kirche, selbst strictester Observanz, in gleichem Falle näher an die Trauernden herantritt, mildere Züge zeigt, so spricht auch Bach hier eine andere, herzlichere Sprache, ohne deshalb seine wohlbekannte künstlerische Haltung oder seinen kirchlichen Standpunkt aufzugeben.

Alle diese Eigenthümlichkeiten lassen bei Aufführungen nach dem Wortlaute der Partitur leichter über den Mangel des Accompagnements wegsehen: man stösst nicht auf ganz unerträgliche oder unverständliche Stellen, die sicher geführten Linien lassen nirgends Zweifel darüber, worum es sich handelt. Dennoch war die Mühe der Bearbeitung auch hier keine überflüssige.

Das Vorspiel ist von derselben ganz unverändert gelassen: selbst die Orgel, auf der allenfalls der Continuo zu verdoppeln wäre, schweigt. Bach's Instrumentation ist hier nicht allein in sich vollständig, sondern äusserst charakteristisch. Zwei Viola da Gamba (von einer Bratsche und einem Violoncell auszuführen) bewegen sich gleichmässigen Schritts mit dem Basse durch eine Reihe einfacher Harmonien, wie in Gedanken versunken, hin; zwei Flöten mit ihren weichen, bescheidenen Tonfarben ergehen sich darüber beweglicher in melodiösen Gängen von schlichtestem Zuschnitt, aber sprechendem Ausdruck. Bach naht sich darin dem ernsten Stoffe voll Theilnahme, bewegten, aber auch gefassten Gemüthes.

Mit diesen instrumentalen Mitteln begnügt er sich nach seiner Art auch für den weiteren Verlauf, obwohl hier die lebhaftesten Gegensätze einander gegenübertreten.

Von den ersten Sätzen (»Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, in ihm leben, weben und sind wir«) hat Mendelssohn geäussert, man könne dieselben allenfalls auch einem andern tüchtigen Componisten jener Zeit zutrauen — der Factur nach wohl, auch lässt sich Bach unbefangen in den

Digitized by Google

üblichen Manieren gehen, macht also z. B. aus dem »Leben und Weben« *en passant* ein kleines lebhaftes Tongemälde voll fugenmässiger Unruhe, an welcher er zum Schlusse auch seine Instrumente in frischen, frohen Klängen betheiligt, kurz, die Sätze können wohl als Beispiele des älteren, ehrenfesten Organistenstils mit seinem derben und tüchtigen Wesen gelten — mit gleicher Souveränetät ist derselbe aber doch selten gehandhabt worden. Bach sucht mit künstlerischem Instincte nach einem Gegensatze, der das Folgende heben und zugleich mildern soll. Er findet die Elemente dazu in der zweifellosen Sicherheit naiver, kindlicher Gläubigkeit, die ihrer Sache so gewiss ist, als handele es sich um eine einfache sinnliche Wahrnehmung, die sich die Wohlthaten der kirchlichen Anschauung so zuverlässig aneignet, als könne es gar nicht anders sein. Diesen Ton stimmt er in jenen Sätzen an und nimmt ihn in der Schlussfuge, die sich an den Choral »Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkeit« anschliesst, wieder auf. Er erhebt sich darin zu triumphirendem Jubel, der doch keine Spur von mystischer Exaltation hat. Die Unbefangenheit der Gegensätze erinnert unwillkührlich an die des Volkes, welches, wenn es bei Begräbnissen und ähnlichen Gelegenheiten der Trauer ihr Recht hat widerfahren lassen, darauf hält, mit fröhlicher Musik wieder zu seinem alten Treiben, das keine Kopfhängerei duldet, zurückzukehren, eine Sitte, die modern reflectirenden, empfindsamen Naturen oft befremdlich genug ist, aber auch auf diese selten ihre fortreissende Wirkung verfehlt. Die Bach'sche Gläubigkeit entwickelt hier denselben gesunden Egoismus, sie stellt sich selbstgewiss und sicher auch zu den letzten Fragen. Nur in dem letzten Amen, das der Chor ganz kurz ohne Begleitung singt und welches die Bach'schen Instrumente *piano* nachklingen lassen, weist er bündig und treffend auf den Ernst des Ganzen zurück.

Es liegt nun auf der Hand, dass der instrumentale Apparat, welchen die Partitur aufweist, zur Verwirklichung solcher Gegensätze unzureichend ist. Man ist freilich in Folge der älteren Praxis so ziemlich daran gewöhnt, bei Bach auf seine vortrefflichen und tiefsinnigen Intentionen verwiesen zu werden, womit indirect zugegeben wird, dass denselben unzweideutiges, sinnliches Leben von ihm nicht verliehen sei. Dies ist aber in der Kunst ein sehr verfänglicher Gesichtspunkt, mit dem man Alles rechtfertigen kann. Was helfen sinnige Züge, von denen kein Unbefangener Etwas merkt und die selbst dem durch die Partitur Eingeweihten bei der Aufführung kaum merkbar werden, weil sie unzweckmässig verdeckt, oder nur ungenügend angedeutet sind?

Nach allem früher Dargelegten wird kaum ein Zweifel daran zu erheben sein, dass das Accompagnement an der Orgel Bach's Intentionen in ein unzweideutiges Licht gestellt hat.

Die Bearbeitung hat dies ihrerseits versucht in höchst discreter Weise durch die Betheiligung von zwei Clarinetten und Fagotten und unter äusserst sparsamer Anwendung der Orgel, welche nur an den bedeutungsvollsten Stellen eintritt. Im Wesentlichen beschränkt sie sich darauf, höhere Lichter da aufzusetzen, wo sie die Logik der Entwicklung verlangt, oder Wesentliches und Charakteristisches schärfer hervorzuheben, um es nicht verloren gehen zu lassen. Es werden so die deutlichst zu Tage liegenden Missstände gehoben. Wer hört zwei Flöten in der eingestrichenen Octave neben einem grossen, lebhaft bewegten Chore? Bach müsste ein äusserst unpraktischer Mann gewesen sein, wenn solche Stellen in der Partitur mehr als eine Andeutung sein sollten, dass hier ein Thema auch in instrumentaler Weise wirklich zu Gehör gebracht werden solle.

Von jenen Chören des Anfangs wendet sich Bach kurz angebunden in wenigen Takten, die sich jenen unmittelbar anschliessen, auf den Worten »in ihm sterben wir zur rechten Zeit« wieder zu der Stimmung des Vorspiels zurück. Er ist sofort wieder ganz bei der Sache — die Bearbeitung nimmt für diesen Wendepunkt die Orgel zu Hülfe.

Die Tenorarie »Ach, Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen«, mit dem köstlich naiven Schlusse in Es »auf dass wir klug werden«, kann als Muster Bach'scher Begleitungsweise bezeichnet werden. Die Bratschenstimme, polyphon belebt, füllt in ungezwungener Weise alle Lücken, welche die Gesangsstimme, der *basso ostinato*, und die Flöten lassen. Die Blasinstrumente der Bearbeitung treten nur an wenigen Stellen stützend und zum nächsten Satze, für den sie wesentlicher werden, überleitend ein.

Dem Basstutti »Bestelle dein Haus« stellt Bach nur die Flöten *unisono* in weiter Entfernung gegenüber: er mochte das unruhige, unsicher schillernde weltliche Wesen, gegen welches sich die Mahnung richtet, in seiner Weise schildern wollen. Die Bearbeitung füllt die hier durch mehrere Octaven klaffenden Lücken meist harmonisch aus, mitunter greift sie an passender Stelle eines der Motive der Hauptstimmen auf, um den Fluss der Bewegung gleichmässiger zu machen. Sie führt so den Effect, der im Contrast der Originalstimmen liegt, auf ein künstlerisches Maass zurück, ohne ihn im Wesentlichen zu beeinträchtigen.

Der einfallende Chorsatz »Es ist der alte Bund«, in dem der Sopran mit dem Texte »ja, komm Herr Jesu, komm« den übrigen Stimmen gegenübertritt, ist wesentlich nur über dem Fundament geschrieben. Die Instrumente Bach's lassen Fragmente einer frei behandelten Choralmelodie in den Gesang hineinklingen, die man schwerlich deutlich vernehmen und in ihrer Bedeutung erkennen, noch weniger überall verfolgen wird, wenn sich ihnen nicht die Orgel, nach Vorschrift der Bearbeitung, anschliesst. Die Blasinstrumente der letzteren treten nur hier und da dem Chorgesange zur Seite, leisten aber sehr wesentliche Dienste, um die schwungvolle Melodie des Soprans in feiner Harmonisirung zu stützen und hervorzuheben, zugleich die auch hier wiederum sehr merklichen Tonentfernungen auszugleichen. In stetem Wechsel der Formen wird das Ganze so dem allbekannten rhapsodischen Schlusse zugeführt, in dem sich über den übrigen verklingenden Stimmen noch einmal der Ruf des Soprans nach Jesus erhebt und verhallt. Franz hat auch diese Stelle begleitet — gegen den Wortlaut der Marx'schen Ausgabe, welche an dieser Stelle die Weisung *tasto solo* giebt, also dem Accompagnement Schweigen auferlegt. Indess machen gerade die Ausgaben der Bachgesellschaft selbst diese Bezeichnung zweifelhaft. Man findet häufig genug darin neben derselben doch eine Bezifferung, also einen scheinbaren Widerspruch, der sich nur durch die Annahme wird lösen lassen, dass die Orgel auf den Basston beschränkt war, während etwa der Cembalist die angedeutete Harmonie markiren durfte. Da selbst der Continuo vor Beendigung der Gesangsphrase schweigt, so liegt an unserer Stelle sicher ein Uebergriff der Bearbeitung vor, der sich zwar bei äusserst discreter Ausführung der vorgeschriebenen Noten bewähren wird, über den sich aber jedenfalls streiten lässt. Dem Bearbeiter mochte bei seiner grossen harmonischen Gewissenhaftigkeit eine unzweideutige Auflösung der schrillen Dissonanz geboten erscheinen, während Bach dieselbe nur in dem die Harmonie umschreibenden Falle der Melodie, nach unserer Ansicht erschöpfend genug, andeutet. Die in genial-

Digitized by Google

ster Freiheit gehaltenen Stellen müssen die Bearbeitung immer zu kritischen Entschlüssen drängen — die Frage im Grossen und Ganzen wird aber von dieser misslichen Consequenz wenig berührt.

Die beiden nun folgenden Soli für Alt und Bass, von denen das zweite in eine Bearbeitung des vom Alt gesungenen Chorals »Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin« ausläuft, treten für uns in den Vordergrund, da sie nur über dem Continuo geschrieben sind: die Bach'schen Instrumente fallen erst mit dem Choral ein. Die nur zweistimmige Ausführung ist auch hier möglich, da der Continuo mehr nach Art eines obligaten Instruments gesangvoll geführt ist und das melodische Material der Singstimme, welcher er immer nahe bleibt, imitirend aufnimmt, ohne je einen schroffen Gegensatz dazu zu bilden. Viele mögen sich an diesen, in abstechenden Klangfarben, einsam umherirrenden, einander suchenden Melodien besonders erbaut haben, falls die Sänger ganz ihrer Aufgabe gewachsen waren — wenn aber das Vorausgegangene in unserm Sinne bestimmtere Färbung erhalten hat, so möchte doch die Originalform allzuschroff und absonderlich davon abstechen.

Franz lässt im Altsolo (»In Deine Hände befehl' ich meinen Geist«) die Bratsche hin und wieder die Gänge des Violoncells in andern Lagen aufnehmen, die Bläser markiren die Harmonien an passenden Stellen, bringen das thematische Material zu Gehör, wo es Bach offenbar vorgeschwebt hat und wo er es nur in Folge der in der Partitur festgehaltenen Zweistimmigkeit unterdrückt hat. Es entsteht so ein Satz, der, ohne irgend welche dem Original fremde Elemente hinzuzubringen, doch ungleich belebter, frei von aller Starrheit und Monotonie ist, die wir, auch wenn sie ganz effectvoll wirken sollte, doch nirgends für einen besonderen Vorzug eines Kunstwerks halten möchten.

Das Basssolo (»Heute wirst du mit mir im Paradiese sein«) läuft zwar ebenfalls nur über dem Continuo hin, bildet aber der Haltung seiner Themen, wie dem Texte nach einen entschiedenen Gegensatz zu dem Vorausgegangenen. Wir zweifeln nicht daran, dass jeder tüchtige Accompagnent sich dies seiner Zeit als Fingerzeig dienen liess. Franz vereinigt seine Bläser hier zu einem vierstimmigen Chore, welcher im Wesentlichen unter Verdoppelung der Hauptstimmen Terzen oder Sexten diesen zur Vervollständigung der Harmonie beifügt. Dieses auf die Dauer etwas missliche und leicht auf einen steifen Vortrag führende Experiment hat den Vorzug, dem Original unmittelbar zur Seite zu bleiben: der gleichmässig volle Klang markirt den intendirten Fortschritt unzweideutig. Mit dem Eintritt des Chorals und der Bach'schen Begleitung zu demselben schweigt das Accompagnement; nur einige nachdrucksvolle Stellen hebt es hervor, während im Uebrigen die Clarinetten nur die Choralmelodie in der höheren Octave verdoppeln. Die Klangmittel der Orgel sind unter den gegebenen Verhältnissen für den Choral entbehrlich: Franz benutzt sie, um einen sinnigen Zug deutlich hervortreten zu lassen. Bach kommt fast in allen Sätzen der Cantate auf eine melodische Schlusswendung zurück, die ihm für seine Zwecke besonders charakteristisch dünken mochte und die er deshalb, dadurch auf das Frühere zurückweisend, wieder und wieder anklingen lässt. So lässt er sie auch unerwartet mitten in die Choralbearbeitung einfliessen, in der sich, wie dies bei derartigen Combinationen fast unvermeidlich ist, einige matte Stellen finden, die aber durch jene Pointe und den schön verklingenden Schluss wieder auf die Höhe des Ganzen gehoben wird. Nur ein entsprechendes Accompagnement kann solche Züge aus ihrem Verstecke ziehen und den unbefangenen Hörern mit Sicherheit zugänglich machen, welche doch auch neben den Kennern der Partitur einige Berücksichtigung verdienen.

Der folgende, schon erwähnte Schlusschoral ist von Bach charakteristisch instrumentirt, die Bearbeitung sucht nur dem Eingange noch mehr Glanz zu geben und überträgt den Choral auf die Orgel. Auch in der schon erwähnten Schlussfuge hält sie ihre Mittel mit vieler Discretion zurück und vereinigt sie erst gegen den Schluss hin in ihrer ganzen Kraft.

Sollte nun eingeworfen werden, mit dem Allen scheine doch nicht allzu Viel gewonnen zu sein, so läge darin für uns ein Anerkenntniss der Pietät, mit der der Bearbeiter seine Hand an die Partitur des Meisters gelegt hat. Auch haben wir nicht für Umarbeitungen, sondern Bearbeitungen unsere Stimme erhoben, für die unumgänglich nöthige, aber discrete Grenzen beobachtende Ergänzung der Partiturskizzen. Es ist Nichts Geringes, wenn man aus allen dargelegten Gründen die Annahme rechtfertigen kann, dass man den Originalen, wie sie Bach selbst vorschwebten und wie er sie bei seinen Aufführungen vor aller Welt erscheinen liess, mit dieser und ähnlichen Methoden doch näher gekommen sein möchte, als wenn man sich, in diesem Falle unkritischer Weise, an die notorisch unvollständige Notenschrift mit peinlicher, aber sich über die ganze Sachlage einfach täuschender Gewissenhaftigkeit klammert.

Neben jener Bach'schen Cantate mit ihren verschiedenen Stimmungen und ihren wechselnden Lichtern nimmt sich das *Stabat mater* von Astorga aus, wie eine Reihe von Marmorreliefs neben einer Folge von Bildern. In ähnlicher Weise, wie dies der Sculptur durch die Natur ihrer Mittel der beweglicheren, sinnlicheren Malerei gegenüber auferlegt ist, ist hier überall das strengste Maass gehalten. Es ist keine revolutionäre, neue Wahrheiten predigende Kunst, sie schliesst sich an alte Traditionen, ein bestimmtes künstlerisches Herkommen eng an. Die italienische Schule mit ihren classischen Reminiscenzen, mit ihrem Bewusstsein, einer vornehmen Welt von einer bestimmt abgeschlossenen Bildung zu dienen, die etwas steifen Manieren derselben auf ihr eigenes Treiben übertragend, mannigfach beeinflusst von einer neuen Zeit, doch aber noch immer lebhaft auf die heilige ältere Kunst bezogen, konnte am Anfang des 18. Jahrhunderts — man pflegt das *Stabat mater* von 1713 zu datiren — so wenig, als später, sich zu einer ähnlichen Freiheit erheben, wie sie sich Bach in aller Stille zu erringen wusste. Diejenigen, die Bach durchaus blos als frommen Mann gelten lassen wollen, mögen seine Production einmal ernstlich an solch marmornem Gegenbilde messen. Wir müssten uns ganz täuschen, wenn nicht dadurch klar würde, dass die Anfänge der unruhigen romantischen Kunst, die in das Schrankenlose hinausstürmt, schon bei ihm aufzuweisen sind, dass seine Orthodoxie eine viel zu innerliche und selbständige ist, als dass sie nicht Keime, die nothwendig über sie hinausführen, in sich tragen sollte.

Der Canon kirchlicher Empfindung und Anschauung beherrscht das Werk Astorga's wirklich. In gelassener Passivität zollt er einem ihm von der Kirche vorgehaltenen schmerzlichen Bilde aus weiter respectvoller Ferne seine bewegte Theilnahme: er weiss, dass er die aufsteigende Empfindung nur in gehaltener und gemessener Weise hier laut werden lassen darf. Es ist keine Frömmigkeit, die sich auf eigene Hand ihren Weg nach dem Himmel sucht, sondern welche die breite und wohl bereitete Strasse geht, welche die katholische Kirche ihren Gläubigen dorthin geebnet hat.

Digitized by Google

Demgemäss ist wenig Streben nach Originalität und eigentlich neuer Erfindung bei ihm wahrnehmbar: es kommt ihm viel mehr auf klare Darlegung, kunstreiche Verflechtung schon mannigfaltig vernutzter Motive an. Er beharrt bei einfachen, traditionellen Formen, beschränkt sich auf kurze übersichtliche Perioden, die sich leicht von einander sondern lassen, wie die plastischen Gestalten einer einfachen Gruppe. Er will nirgends überraschen, fortreissen, in fortwährenden Einschnitten und immer wiederkehrenden Schlusswendungen lässt er dem Hörer stets volle Zeit, zu sich zu kommen und das eben Vernommene noch einmal zu überblicken.

Wenn wir den vorhandenen Gegensatz mit aller Entschiedenheit hervorgehoben haben, so schliesse man daraus nicht auf eine Unterschätzung dieser Kunst. Ihre noble Haltung erreicht es trotz der Unscheinbarkeit ihrer Mittel, zu imponiren. Sie spricht zu uns, wie aus einer weiten Ferne, aber doch mit eindringlicher, fesselnder, wenn auch nicht blendender und aufregender Beredtsamkeit, sie ist ihres guten Rechtes nicht weniger sicher, als jede andere Richtung. Wir fühlen mehr und mehr, dass darin eine feine und bewegliche Empfindung waltet: die vollkommene Reinheit und vollendete Durchbildung aller Formen, die Durchsichtigkeit des Baues des Ganzen verfehlt nicht, wohlthätig zu wirken und uns mehr und mehr anzuziehen. Betrachtet man das Detail näher, so stösst man auch auf kühne Wendungen, welche die Sicherheit der Factur halb verdeckt, man überzeugt sich, dass der Componist in grosser Sicherheit und Freiheit innerhalb der Schranken des strengen Stils mit seinem Material waltet, kurz, wir lernen, uns auch dieser Meisterschaft zu beugen.

Die Originalpartitur beschränkt sich in der Instrumentation auf das Saitenquartett, das öfters ganz schweigt, meist nicht viel mehr als einen Wiederhall des Gesangs geben will und diesen nur hin und wieder in freieren Wendungen umspielt — der bezifferte Continuo ergiebt, dass auch hier der Componist die ergänzende Thätigkeit eines Accompagnenten voraussetzte.

Die Bearbeitung von Franz hat sich dem Original möglichst genau angeschlossen und sich für den grösseren Theil des Ganzen darauf beschränkt, die Chorstimmen, wenn sie das Saitenquartett im Stiche lässt, in angemessener Weise durch Clarinetten und Fagotte zu verdoppeln. Die Gegensätze, welche die Partitur markirt, treten so in ein deutlicheres Licht. Selbständiger sind die Zusätze in einzelnen Stücken, namentlich denen für Solostimmen, die theils nur vom Continuo begleitet sind oder in denen doch die Saiteninstrumente oft lange Reihen von Takten ganz schweigen, so dass die Originalform unerträgliche Lücken bietet. Franz hält sich auch hier im Stile des Originals, auf dessen thematisches Material er sich im Wesentlichen beschränkt, und documentirt dadurch, dass es sich für ihn bei diesen Arbeiten nicht um eine feste, mehr oder weniger mechanische Manier, sondern darum handelt, aus dem Gegebenen das Mangelnde organisch, also den Eigenthümlichkeiten des einzelnen Falls entsprechend, herauszubilden.

Hervorstechende Einzelnheiten sind hier weder bezüglich des Originals, noch der Bearbeitung aufzuweisen, wie dies ganz dem Stile des ersteren entspricht — der Reiz liegt hier im Ganzen. Wir wüssten aber kaum ein zweites Werk der italienischen Schule aus dem vorigen Jahrhundert, welches den Charakter derselben, ihre eigenthümlichen Vorzüge so anschaulich darlegen und so gleichmässig noch jetzt interessiren könnte. Es muss zugleich durch seine dankbare Behandlung der Gesangsstimmen, die zu einer ganz andern Vortragsweise anleitet, als sie z. B. die für Bach angemessene ist, anregend und bildend auf jeden Chor, der sich eingehend damit befasst, einwirken. Wir wünschen daher, dass es die verdiente, durch die Bearbeitung wesentlich erleichterte Verbreitung wirklich finden möge.

Dies führt uns auf den letzten Gesichtspunkt, den wir hervorheben möchten. Wir zollen der Pietät alle Achtung, welche alle und jede Neuerung von den älteren Kunstwerken zurückhalten möchte, aber sie täusche sich darüber nicht, dass es ein sehr missliches Experiment ist, Aufführungen zu versuchen, für die es jedenfalls in der Gegenwart an den rechten Mitteln fehlt. Wer über Sänger und einen Chor ersten Ranges zu verfügen hat, wer dies Personal und ein tüchtiges Orchester ganz für seine Zwecke durchbilden kann, der mag wohl mit sparsameren Ergänzungen auskommen, als z. B. den von Franz gegebenen. Unglücklicher Weise treffen diese Voraussetzungen fast nirgends zu: die vorhandenen Kräfte scheitern in der Regel an den Schwierigkeiten, welche die originale Form bietet, sind ihr wenigstens nicht durchweg gewachsen.

Bearbeitungen der besprochenen Art erleichtern nun die Ausführung sehr erheblich, geben ihr einen sicheren Zug, verdecken die vorkommenden Mängel und sorgen dafür, dass dadurch doch das Wesentliche und Bedeutende nicht ganz in Frage gestellt werden kann. Die alten Partituren sind für unsere Verhältnisse unpraktisch, wie man wird zugestehen müssen, wenn man ihnen auch sonst alle nur erdenklichen Vorzüge zuschreiben mag. Die alte herrliche Kunst ist aber dazu berufen, auch vor unser Publicum zu treten, ihre reinigenden und erhebenden Wirkungen auf alle Welt zu üben. Wird sie nun auch weiteren Kreisen, die ihr bisher nicht nahen konnten, durch jene Anstrengungen zugänglicher, lebendiger gemacht, näher gebracht, so ist damit für die Pflege unserer Kunst nicht Geringes gewonnen. Die praktische Bedeutsamkeit des besprochenen Strebens vor Allem wird es, wie wir hoffen, denn auch einigermaassen rechtfertigen, wenn wir die Aufmerksamkeit der Leser für dasselbe in so grossem Umfange in Anspruch genommen haben.

Recensionen.

Werke für Chor und Orchester.

Carl Reinthaler. Das Mädchen von Kola. Elegie für Chor und Orchester nach Ossian's »Darthula«. Op. 16. Partitur 1 Thlr. 20 Ngr., Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Die Hauptfrage, die wir uns nach Bekanntschaft mit einem neuen Werke stellen, ist die, ob wir dabei etwas gewonnen haben, ob unsere Anschauungen dabei eine Bereicherung und Erweiterung erfahren, ob wir einen neuen Eindruck bekommen haben, den wir nicht gerne missen möchten. Ist dies nicht der Fall, bietet uns ein neues Werk nur einen alten bekannten Inhalt, vielleicht nicht einmal in so ausgezeichneter Form, wie die, in der wir ihn schon früher kannten, dann hat das neue Opus für uns keinen Werth. Macht uns aber ein neues Werk wirklichen Eindruck, haben wir ihm etwas zu verdanken, das vorher, seinem speciellen Inhalt und der ihm gemässen Form nach, noch nicht unser geistiges Eigenthum geworden war, so wissen wir ein solches Stück hoch zu schätzen und sind überzeugt, dass auch Andere, die nicht das absolut Neue auf Kosten des Kunstschönen, sondern das in irgend einer Specialität

Digitized by Google

Neue suchen und wünschen, einen dem unseren ähnlichen Eindruck erhalten werden. Und so ist denn das vorliegende eines jener Stücke, deren Bekanntschaft wir nicht missen möchten, und das zuversichtlich auch von den Gesang-Vereinen und ihren Auditorien herzlich begrüsst werden wird.

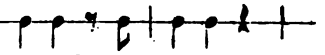
Der textliche Stoff ist folgender: Darthula, König Kola's Tochter, die letzte ihres Geschlechts, war mit ihrem Verlobten, dem Helden Nathos, vor dem König Cairbar geflohen, der sie gefangen hielt und mit Liebe umwarb. Sie fiel an der Seite ihres Geliebten im Kampfe gegen Cairbar's Uebermacht. »Sie sank auf den gefallenen Nathos, gleich einem Streifen von Schnee«.

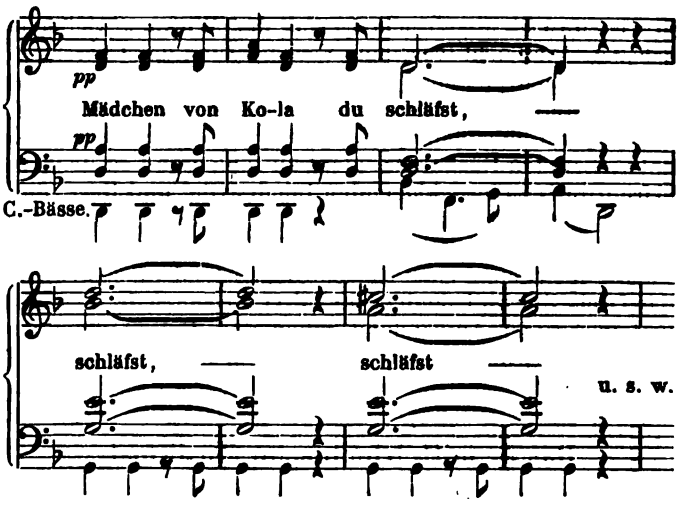
»Weit umfloss ihr Haar sein Antlitz,
Ihr Blut vermischte sich rings.
Und Cairbar's Sänger stimmten das Lied an,
Da sie das Grab errichteten.«

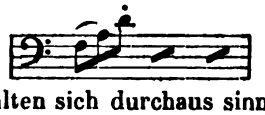
Das »Lied« selbst theilen wir hier, da es kurz ist, ebenfalls mit:

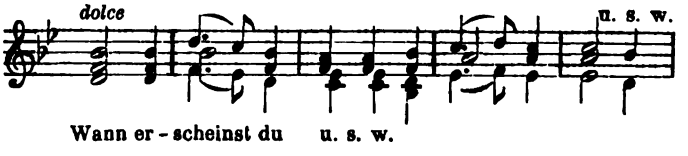
»Mädchen von Kola, du schläfst,
Um dich schweigen die blauen Ströme Selma's,
Sie trauern um dich, den letzten Zweig von Königs Stamm!
Wann erscheinst du wieder in deiner Schöne,
Schönste der Mädchen in Erin?
Du schläfst im Grabe langen Schlaf,
Dein Morgenroth ist ferne.
Nimmer, o nimmer erscheint dir die Sonne
Weckend an deiner Ruhestätte:
Wach auf, o Mädchen, wach auf!
Frühling ist draussen, die Lüfte
Säuseln auf grünenden Hügeln.
Auf grünenden Hügeln weben die Blumen,
Im Hain wallt spriessendes Laub.
Wach auf! Sie schläft!
So weiche denn Sonne auf immer
Dem Mädchen von Kola, sie schläft.
Nie ersteht sie dem Grabe
Wandelnd in ihrer Schöne,
Nie siehst du lieblich sie wandeln mehr.

Ueber der Musik, die Reinthaler zu diesem Gedicht geschrieben hat, ruht ganz jener ächte elegische, ja der wahre nordische Bardenklang. Sanft und auch wieder feurig fliesst sie dahin, unser Gefühl ebenso ansprechend wie unsere Phantasie belebend, gegen den Schluss hin in Ton und Haltung ein wenig an die von Beethoven so schön behandelte »Holde Maid von Inverness« erinnernd. Das nicht zu lange Stück zerfällt in drei oder vier Theile. Der erste, D-moll 6/4 *Andante,* bringt die wehmüthige Klage vom ganzen Chor, der zweite, B-dur 3/4 *Allegro moderato,* zuerst einen Frauenchor zu den Worten »Wann erscheinst du wieder«, von sehnsuchtsvoller Melodik getragen, unterbrochen von kurzen Ritornellen des Orchesters und gefolgt vom vollen Chor, wo sich besonders eine schlängelnde Achtelfigur wie leises Harfengetön hervorhebt. Dann, in etwas bewegterem Tempo und G-moll, treten zuerst die Männerstimmen mit den Worten »Nimmer, o nimmer« in kräftigen Rhythmen hervor, worauf sich die einzelnen Stimmen des Chors in schönen Wechselgesängen ergehen, und wo in freien Nachahmungen ein äusserst anmuthiges Tonbild entsteht, bis aus *B* der Satz wieder nach *A* heruntersinkt, um im letzten Absatz des Ganzen in der Haupttonart D-moll, *Andante sostenuto,* eine fester geschlossene Melodie, zuerst kräftig, dann weicher und zuletzt wieder ganz in den Klageton des Anfangs zurückfallend, vom vollen Chor ertönen zu lassen. Das Stück hat demnach eine schöne musikalische Form, ist »abgerundet«, im Einzelnen durch seine Motive interessant und werthvoll, und durch poetische, warm empfundene und auch nationales Colorit enthaltende »Stimmung« eindringlich gestaltet.

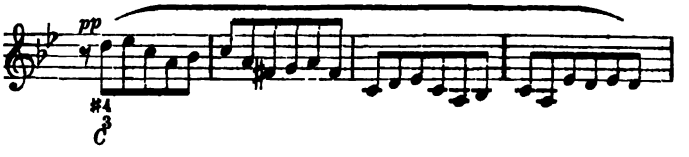
Die Motive lassen sich nicht leicht *in nuce* darstellen, wenigstens nicht alle, da zuweilen mehr der Rhythmus und die eigenthümlich gehaltene Harmonik als die Melodie wirkt. Doch werden manche unserer Leser vielleicht von dem Wenigen, was wir hier mittheilen können, erfreut sein, und es in ihrem musikalischen Gemüth gern anklingen lassen. Der erste Satz, dem in der Begleitung beständig das rhythmische Motiv  zu Grunde liegt, bringt zum Beginn des Chors Folgendes:

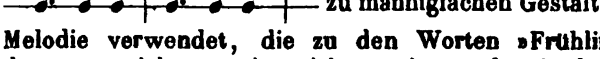


In der Begleitung geht ausser jener rhythmischen Figur noch die einfache und hier ganz angemessene Form gebrochener Accordtriolen  fort. Harmonik und Modulation halten sich durchaus sinngemäss an Näherliegendes, doch auch dieses durch feine Wahl (wobei besonders das übergreifende *es* bemerkenswerth) anziehend gestaltend. Der Gesang von Sopran und Alt in B-dur hebt frisch und doch anmuthig an wie folgt:

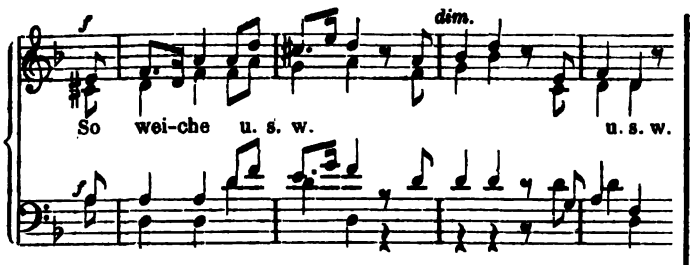


Später, wo die Männerstimmen dazukommen und der Gesang in langem Unisono dahin zieht, tritt die oben erwähnte kräuselnde Violinfigur:



dazu und spinnt sich durch die verschiedenen gehaltenen Harmoniefolgen fort. Im dritten Tempo ist der Rhythmus  zu mannigfachen Gestalten der Melodie verwendet, die zu den Worten »Frühling ist draussen« sich ganz sinnreich erweisen, aber in der Partitur angesehen sein wollen. Endlich ist im vierten Tempo das breite Motiv zu den Worten »So weiche denn Sonne« anzuführen, das, wie bemerkt, an die bekannte schottische Melodie anklingt:

Digitized by Google



Der gänzliche Schluss scheint uns von Seite des Chors etwas zu rasch abgebrochen, was der Wirkung vielleicht schadet. Vielleicht wäre eine Verlängerung des Chorsatzes statt des Nachspiels des Orchesters vortheilhafter gewesen.

Das Stück macht übrigens durchaus den Eindruck freien, durch keine Schablone gebundenen, und doch logisch sich entwickelnden Gestaltens, giebt zu fühlen und zu denken, erfreut trotz seines klagenden Inhalts Ohr und Herz, und muss somit zu dem Besten gerechnet werden, das unsere Zeit aufzuweisen hat.

Die Instrumentirung ist dem Gegenstande angemessen: das Orchester vollständig, und drei Posaunen in mässiger und wirksamer Anwendung geben dem Colorit diejenige Feierlichkeit, die hier am Platze.

Das 5. mittelrheinische Musikfest.

ρ. Das »goldene« Mainz war während der Tage des 2. und 3. Juli d. J. endlich einmal — nach einer fünfjährigen Unterbrechung — wieder Zeuge eines »mittelrheinischen« Musikfestes und eröffnete damit den zweiten Cyklus dieser schönen Vereinigungen zu einem hohen und edlen Zwecke, nachdem derselbe Ort bereits im Jahre 1860 den ersten Turnus der Feste in würdigster Weise geschlossen. Es ist heute nicht unsere Absicht, den Ursachen dieser langen Pause nachzugehen (wir haben darüber auch bereits in früheren Jahrgängen dieser Blätter Andeutungen gegeben), wohl aber wollen wir unsere aufrichtige Freude über den Wiederbeginn des neuen Cyklus und den hoffentlich nunmehr ununterbrochenen Fortgang der Feste aussprechen und einen musikalischen Rückblick auf das soeben vollendete Fest werfen, welches wohl bei den meisten Theilnehmern und Zuhörern angenehme und mannigfaltige Eindrücke zurückgelassen hat.

Sollen wir von vornherein ein Gesammturtheil über den musikalischen Theil des Festes abgeben, so müssen wir dasselbe im Ganzen und Grossen für ein wohlgelungenes erklären, welches sich den voraufgegangenen vier mittelrheinischen Musikfesten würdig anreihte, wenn es auch keines derselben zu überbieten vermochte. Die Leistungen des Chors, der Solostimmen und des Orchesters — welche wir später noch speciell betrachten werden — waren durchweg sehr gut, theilweise vorzüglich, und daher die Aufnahme von Seiten des sehr zahlreichen Publicums eine äusserst dankbare, oft enthusiastische. Das Local für die Musikaufführungen war die schon vor mehreren Jahrzehnten gebaute Fruchthalle, welche bereits zu mancherlei Festgelegenheiten den Schau- und Tummelplatz hergegeben hat und von dem Comité mit grossen Kosten möglichst zweckmässig zur Musik-Festhalle eingerichtet worden war. Im Ganzen ist diese Localität zu einem Musikfest nicht ungeeignet, wenngleich sie den Mangel an feinerer Akustik nicht verbergen kann; sie bietet Raum für etwa 1000 Mitwirkende und über 2000 Zuhörer, welch letztere Zahl denn auch am ersten Concerttage beinahe ganz und im zweiten Concert vollständig erschienen war.

Das Programm des 5. mittelrheinischen Musikfestes, welches Sie bereits Ihren Lesern mitgetheilt, schrieb bekanntlich für den ersten Tag vor: A. Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart und B. als Hauptwerk: »Judas Maccabäus« von Händel. Der zweite Tag brachte A. Pastoralsymphonie von Beethoven, B. zwei Chöre a capella von Palestrina und Vittoria (*Adoramus te* und *Jesu dulcis memoria*), C. Bildniss-Arie aus der Zauberflöte (das einzige Stück für Sologesang), D. den 63. Psalm für Frauenchor von F. Lachner, mit Begleitung von Harfen, Hörnern und Orgel, und E. Lobgesang, Symphonie-Cantate von Mendelssohn. — Mit diesem Programm können wir zu unserm Bedauern uns nicht überall einverstanden erklären. Zunächst müssen wir die Zusammenstellung der Ouvertüre zur Zauberflöte mit dem Oratorium »Judas Maccabäus« als eine seltsame, ungeeignete bezeichnen. Wir können es uns allenfalls gefallen lassen, wenn auf dem 42. niederrheinischen Musikfeste in Cöln zu Pfingsten d. J. dem Oratorium »Israel in Egypten«, das bekanntlich keine musikalische Einleitung hat, eine Ouvertüre zu einem andern Oratorium (Paulus) vorausgeht; warum man aber »Judas Maccabäus«, welches ein völlig abgerundetes und abgeschlossenes, für einen ganzen Concerttag berechnetes Werk ist und seine eigene Ouvertüre besitzt, mit einer andern Ouvertüre sehr heterogener Art gewissermaassen »bevorworten« will, das ist uns nicht klar. Die Ouvertüre zur Zauberflöte hätte dagegen ihre sehr passende Stelle als Eröffnung des zweiten Concerttags gefunden, ihr wären alsdann die beiden Chöre a capella und die Beethoven'sche Symphonie gefolgt. Weiter müssen wir es als eine nicht gerechtfertigte Willkühr bezeichnen, dass für den Schlusschor von »Judas Maccabäus« das »Hallelujah« aus dem Messias substituirt wurde. Der Gesammteindruck des freiheitsglühenden Maccabäus, welches wie alle andern Oratorien nicht eines noch besonders brillanten Schlusschors bedarf, um in den Herzen der Hörer zu zünden, ist auch ohne das allerdings erhabene, aber zu ganz anderem Zweck geschriebene Hallelujah gesichert, man bedurfte in der That keiner fremden »Federn« zur Ausschmückung.*) In dem Programm des zweiten Tags fiel uns die Wahl des 63. Psalms für Frauenstimmen von Lachner auf. Wir sind ein grosser Verehrer dieses in der Gegenwart hervorragenden Componisten (namentlich seine »Catharina Cornaro«, seine Suiten für Orchester und Anderes stellen wir sehr hoch); aber wenn wir den eigentlichen Zweck grosser Musikfeste ins Auge fassen, welcher doch hauptsächlich in der Aufführung der anerkannt besten Werke der deutschen Tonkunst besteht, so fürchten wir nicht missverstanden zu werden, wenn wir dem Lachner'schen Psalm — einem verhältnissmässig schwächern Werke seiner Eingebung — nicht die genügende Berechtigung zuerkennen können, um auf dem Programm eines nur zweitägigen Musikfestes zu erscheinen. Endlich, um das Maass unserer Ausstellungen voll zu machen, sprechen wir unser Bedauern darüber aus, dass diesmal der Altmeister Seb. Bach in Mainz ebenso unvertreten blieb, wie dies schon in Cöln der Fall war. Wir hätten es sehr gern gesehen, wenn die schon im Jahre 1862 (wenn wir recht berichtet sind) von dem damaligen Ausschusse für das 5. mittelrheinische Musikfest zur Aufführung bestimmte Cantate von Bach: »Du Hirte Israel« zu Gehör gebracht und nicht von dem neuen Comité gestrichen worden wäre.

So viel vom Programm. Was nun die Zusammenstellung des Chors und Orchesters betrifft, so waren beide in grosser Vollzähligkeit erschienen. Der Sopran zählte 178 Mitglieder, der Alt sogar 212 Köpfe (darunter 76 Knaben), der Tenor, in der Regel die schwächste Stimme, 154 und der Bass sogar 150

*) Wie wir hörten, sollen die Vertreter von Darmstadt und Mannheim, welche mit den Abgeordneten von Mainz und Wiesbaden das Programm festzustellen hatten, gegen die Substituirung des Schlusschors protestirt haben. Ihre Stimme ist leider nicht durchgedrungen.

Digitized by Google

Mitglieder, in Summa 794 Chorstimmen, gewiss eine stattliche Zahl, wozu Mainz das stärkste Contingent (449, also mehr als die Hälfte) gestellt hatte. Die übrigen Theilnehmenden bestanden in 107 Darmstädtern, 73 Mannheimern, 72 Wiesbadnern, 50 Wormsern und 43 Alzeyern. Das Orchester zählte 29 erste, 28 zweite Geigen, 20 Violas, 18 Celli, 15 Contrabässe; Flöte, Oboe, Fagott waren 4fach, Clarinette 5fach besetzt; 8 Hörner, 4 Trompeten, 6 Posaunen und 2 Pauken mit 3 Calkanten vollendeten die Schaar, welche sich demnach auf 155 bezifferte. Die meisten Orchestermitglieder waren aus Mainz, Darmstadt, Wiesbaden und Cassel; andere Künstler waren aus Barmen, Coblenz, Cöln, Elberfeld, Frankfurt, Leipzig, Dessau etc. gekommen. — Den Dirigentenstab über dies Heer schwang Capellmeister Friedrich Lux, seit etwa 2 Jahren Musikdirector des Mainzer Damengesangvereins und der Liedertafel. Die Orgelbegleitung auf der zum ersten Male auf den mittelrheinischen Musikfesten zur Anwendung kommenden (von Adolph Ibach erbauten) Orgel hatte der rühmlichst bekannte Musikdirector Franz Weber aus Cöln übernommen. Herr Capellmeister Lux, der, so viel wir wissen, zum ersten Male ein grösseres Musikfest dirigirte, bewies sehr bald, dass er seiner schwierigen Aufgabe gewachsen war; es freut uns um so mehr, ihm diese Anerkennung hier öffentlich aussprechen zu können, als derselbe in der ersten Zeit seiner Wirksamkeit in Mainz mancherlei Schwierigkeiten zu überwinden hatte. Seine Direction war feurig, energisch und schwungvoll, die Mitwirkenden schienen ihm willig zu folgen, ihn überhaupt zu verstehen; warnen müssen wir ihn aber vor einem Fehler, der sich an den beiden Concerttagen bemerkbar machte: es ist dies das Ueberstürzen der Tempi, welches in der Pastoralsymphonie und besonders störend im Lobgesang von Mendelssohn mehrere Male wiederkehrte. Dagegen war unverkennbar der grosse Fleiss und Eifer, welchen Herr Lux auf das Einstudiren der Chöre verwandt hatte, eine bei der sehr verschiedenen musikalischen Befähigung der starken Chöre, deren grösste Zahl Männergesangvereinen angehörte, selbstredend höchst schwierige Aufgabe.

Gehen wir nach diesen einleitenden Bemerkungen zu den Concerten selbst über, so war namentlich der Erfolg des ersten Tages ein völlig durchschlagender und sehr befriedigender. Die Ausführung der Ouvertüre zur Zauberflöte zwar, wenn auch äusserlich correct, bot durchaus keine hervorragenden Momente, sie wurde ferm abgespielt, hätte jedoch sehr wohl feiner nüancirt vorgetragen werden können; man merkte ihr das etwas Zusammengewürfelte des Orchesters an. Dazu kam, dass in der Stimmung die Saiteninstrumente nicht ganz mit den Blasinstrumenten harmonirten, letztere waren — wohl in Folge der wahrhaft tropischen Hitze in dem gedrängt vollen Locale — merklich höher als die Saiteninstrumente. — Auf die Ouvertüre zur Zauberflöte folgte nach einer kleinen Pause Händel's »Judas Maccabäus«, unstreitig eines der bedeutendsten (nach dem Messias und Israel in Egypten vielleicht das bedeutendste) Händel'schen Oratorien. Bekanntlich schuf Händel dies grossartige Werk im Jahre 1746, als er im Vollbesitze seiner geistigen Fähigkeiten sich befand (der »Israel« entstand 1738, der »Messias« 1741; »Jephtha«, das letzte seiner 26 Oratorien, dictirte der erblindete Meister 1751 seinem Schüler Smith in die Feder). Nachdem der »Messias« bei dem ersten mittelrheinischen Musikfest (1856) in Darmstadt, und der »Israel« bei dem vierten mittelrheinischen Musikfest (1860) in Mainz aufgeführt worden, war es wohl natürlich, dass man nunmehr und nach Vorführung des »Elias« von Mendelssohn (1857 in Mannheim) und der »Schöpfung« von Haydn (1858 in Wiesbaden) seine Wahl auf den »Judas Maccabäus« lenkte. Alle mitwirkenden Vereine hatten ihn auf das Sorgfältigste einstudirt; dies trat sofort bei den ersten Chören klar zu Tage. Dieselben zeichneten sich vor Allem durch Präcision und Energie der Einsätze aus; Chöre wie: »Du Gott, dem Erd' und Himmel schweigt«, »Dringt ein in die Feinde«, der Schlusschor der ersten Abtheilung: »Hör uns, o Herr« und ganz besonders der Schlusschor der zweiten Abtheilung: »Wir opfern Gott und Gott allein« waren von gewaltiger Wirkung; sie zündeten in den Herzen der Zuhörer und brachten eine wahre Begeisterung hervor, die sich bei dem prachtvollen Chor der dritten Abtheilung: »Seht, er kommt, mit Preis gekrönt« so sehr steigerte, dass derselbe stürmisch *da capo* verlangt und auch gesungen wurde. Kaum weniger Wirkung äusserte der unmittelbar darauf folgende Chor: »Singt unserm Gott«, welcher jeder Stimme Gelegenheit giebt, die Coloraturfertigkeit zu entfalten. Verschweigen können wir jedoch nicht, dass zwei Chöre stellenweise etwas schwankten und im Takte unsicher ausfielen; es waren dies die Chöre: »Du Held, du Held« und »Noch niemals beugten wir das Knie«. Beide Unsicherheiten — an der letzteren trug das Orchester die Hauptschuld — wurden jedoch sehr bald ausgeglichen. Als Schlusschor des ersten Concerts war, wie wir schon bemerkten, das Hallelujah aus dem Messias gewählt worden. Vortrefflich ausgeführt, konnte dasselbe nicht verfehlen, die Zuhörer, welche sich sehr bald erwärmt zeigten, abermals in hohe Begeisterung zu versetzen, welche zu dem lebhaftesten Herausrufen des Capellmeisters Lux führte und den aufrichtigen Dank der zahlreichen Zuhörer für die gebotenen erhebenden Genüsse für alle Mitwirkenden ausdrücken sollte.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Breslau. *O. S.* Auf dem Gebiete der Kirchenmusik fanden zwei beachtenswerthe Aufführungen statt. Die erste am 9. Juni in der Elisabethkirche bestand in einer Reihe grösstentheils sehr werthvoller Vocal- und Orgelcompositionen von Eccard, Perti, Händel, Schütz, Jadassohn, Thoma, Lork und Mendelssohn. Der an Zahl nicht unbeträchtliche Sängerchor der Elisabethkirche leistete unter der sorgfältigen und sichern Leitung des Herrn Cantor Thoma, den wir auch als tüchtigen Componisten schätzen lernten, ganz Vortreffliches, und lässt sich derselbe überhaupt die ächt künstlerische Ausbildung sehr angelegen sein. Die Herren Ober-Organist Mechtig, Organist Heinsch und Riedel unterbrachen die etwas lange Reihe von Gesangsvorträgen sehr zweckmässig durch die Amoll-Fuge von Bach und eine Gmoll-Fuge desselben Meisters, sowie ein Präludium von Hesse. Der Ertrag dieses Concerts war für die Armen und Kranken in der Elisabeth-Gemeinde bestimmt. Bei der zahlreichen Betheiligung des Publicums dürfte derselbe ziemlich beträchtlich ausgefallen sein.

Am 2. Juli beging unsere Sing-Academie ihr vierzigstes Stiftungsfest durch eine Aufführung in der Aula Leopoldina. Mit dem 95. Psalm von Mendelssohn und dem Magnificat in D-dur, nach der von der Bach-Gesellschaft herausgegebenen Original-Partitur bearbeitet von Robert Franz, hatte Herr Musikdirector Julius Schäffer eine überaus glückliche Wahl getroffen. In Betreff des Magnificats fühlen wir uns ganz besonders zu lebhaftem Danke verpflichtet, da sich diese erhabene Tonschöpfung der Hmoll-Messe würdig zur Seite stellt. Ueber die ausgezeichneten Leistungen der Sing-Academie haben wir uns schon hinlänglich ausgesprochen. Auch diesmal sangen die Chöre musterhaft und gelangen die Soli ebenfalls vorzüglich. Eine baldige Wiederholung dieser wundervollen Kunstschöpfung wird allen Verehrern Bach's gewiss sehr willkommen sein.

In der Oper bot das Gastspiel des königl. Württembergischen Hofopern- und Kammersängers Herrn Heinrich Sontheim einiges Interesse. Leider ist der bedeutende Künstler nur zwei-

Digitized by Google

mal, als Raoul in den Hugenotten und als Edgar in Donizetti's Lucia von Lammermoor, aufgetreten. Durch andauernde heftige Heiserkeit ist der seltene Gast an fernerem Auftreten verhindert worden, so dass es uns nicht vergönnt war, ihn als Eleazar und Othello zu hören. Im Uebrigen sind unsere Bühnenzustände gänzlich im Verfall. Für Herrn Rebling wird man wohl lange keinen Ersatz finden, und übt seit dem Abgange dieses Künstlers die Oper auch nicht die mindeste Anziehungskraft auf uns aus.

Nachrichten.

Herr A. G. Ritter in Magdeburg hat die Güte gehabt uns in Bezug auf die in Nr. 27 dieser Zeitung enthaltene Anzeige zweier von ihm herausgegebenen Sammelwerke (Odeon und Orphea) einige Notizen zukommen zu lassen, die wir, zur Ergänzung jener Besprechung, unsern Lesern nicht vorenthalten zu sollen glauben. Herr Ritter schreibt: 1) Das Duett von Clari (entnommen aus einer älteren Handschrift »*Cinque Duetti*«) hat ursprünglich weltlichen Text »*E se non la rimiro*«. Eine Verdeutschung desselben zu geben, schien mir bei dem Charakter des Tonstücks für uns Menschen vom heutigen Tage nicht räthlich; bedenklich jedenfalls war das Neben- oder vielmehr Untereinanderstellen eines weltlichen italienischen und eines geistlichen deutschen Textes. Ich unterdrückte also den ersteren, an dem für den Sänger nicht viel verloren gegangen, und beschränkte mich auf den letzteren, mit jenem nicht das Geringste gemein habenden. Die Tonhöhe ist dieselbe geblieben; die Begleitung nach dem Original-Basse hinzugefügt. — 2) Das Duett von Naumann (dem älteren) steht in einer von Adam Hiller 1781 (Leipzig, Dyk) herausgegebenen Sammlung: »Duetten. Zur Beförderung des Studiums des Gesanges«, und zwar eine Secunde höher, nämlich in F. — Mit dem Texte »*Trà i mesti mici pensieri*« verhält es sich ähnlich, wie bei Clari, aber nur ähnlich, und die Recension hat auch darin Recht, dass Wort und Ton sich nicht vollkommen decken. — 3) Duett von Steffani — das erste in den Kammer-Duetten: »*Lungi dall' idol mio*«. E-moll; bei mir in halb so langen Noten ($\frac{2}{4}$=$\frac{4}{4}$). Die Begleitung ist nach dem Generalbass (wie auch in den vorgenannten Nummern) hinzugefügt. Die Weglassung des italienischen Textes ist aus denselben Gründen, wie bei Clari, geschehen. — 4) Duett von Graun ist der Oper »Rodelinde« (mit anderem Text) entnommen (»*Duetti, Terzetti etc. del Sign. C. Enr. Graun*«, Berlin und Königsberg). — 5) Die drei Händel'schen Arien sind der deutschen Ausgabe nicht entlehnt. Die erste (Samson) lediglich der englischen Originalpartitur; die zweite entlehnt den Text aus dem Clavier-Auszuge zu »Josua« von Rex; die dritte (Acis) aus der Original-Partitur mit deutscher Uebersetzung von l'Egru (»Grüel«). — 6) Cavatina von Gluck (Pilgrimme von Mecca) mit freiem deutschen Text vor 15 Jahren im 1. Bande der »Armonia« gedruckt, wurde sehr beliebt und für Sopran »viel verlangt«. — 7) Arie von Reichardt ist die um einen ganzen Ton tiefer gesetzte erste Nummer aus »Ariadne«. Der Text ein anderer. — 8) Das Gebet von Stradella erschien zuerst in Deutschland in meiner Armonia, nach einer italienischen Ausgabe (Mailand, wenn ich nicht irre in Quartformat).

S. B. Concertinstitute und grössere Gesangvereine, welche neben den alten Meisterwerken gerne auch einmal ein neues interessantes Werk im ernsten Oratorienstile einzustudiren und aufzuführen Lust hätten, machen wir auf Ferd. von Roda's (in Rostock) Oratorium »Der Sünder« aufmerksam. Dasselbe ist nicht so schwierig wie das von uns in Nr. 22 d. Jahrgs. besprochene Passionsoratorium und zugleich für die erste Bekanntschaft dankbarer, namentlich in Bezug auf die äusserst sangbar geschriebenen, dabei an musikalischer Erfindung reichen, warm und tief empfundenen Solopartien. Die Chöre sind grösstentheils Doppelchöre, von grosser Kraft und bedeutender Wirkung. — Einige kleine Reminiscenzen aus Händel und Mendelssohn dürften den bedeutenden Eindruck des Ganzen kaum wesentlich beeinträchtigen. — Da das Werk nicht gedruckt ist, so können wir uns heute auf diese kurzen Bemerkungen beschränken, glauben aber hinzufügen zu sollen, dass der Componist etwaigen Gesuchen um Mittheilung der Partitur oder des Clavierauszugs gewiss gerne willfahren würde, besonders wenn solche von wohlrenommirten Instituten an ihn ergehen sollten.

ANZEIGER.

[446] **Nova-Sendung Nr. 4.**

Soeben erschien bei **Fr. Kistner** in **Leipzig** mit Eigenthumsrecht:

	Nr.	Ngr.
Appel, Karl, Op. 27. Andante und Tarantelle für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pfte. Mit Pianoforte	1	5
Asantschewsky, M. v., Op. 8. Sechs Clavierstücke zu vier Händen. Heft 1	—	25
Bache, F. Edward, Op. 25. (Oeuv. posth.) Trio pour Piano, Violon et Violoncelle	2	15
Brunner, C. T., Op. 426. 24 kleine melodiöse Etuden in progressiver Weise für das Pianoforte (als Beigabe zu jeder Clavierschule). Heft I und II à	—	20
Burgmüller, Norb., Op. 47. (Nr. 8 der nachgel. Werke.) 4 Entr'actes für Orchester. Partitur	2	—
—— Dieselben in Stimmen	2	5
Chwatal, F. X., Op. 196. 5 Phantasie-Stücke über beliebte Motive für das Pianoforte.		
Nr. 1. »Horch, horch! die Lerch im Aetherblau« von Franz Schubert	—	10
– 2. »Der Mensch soll nicht stolz sein« von Suppé	—	7½
– 3. »Libiamo né lieti calici« aus Traviata von Verdi	—	10
– 4. »Gieb mir die Blume, gieb mir den Kranz«. Altes Lied	—	7½
– 5. »Schaust so freundlich aus Gretelein« von Kücken	—	10
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Drei Duette.		
Nr. 1. »Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich«. — Nr. 2. Volkslied: »O säh ich auf der Haide dort«. — Nr. 3. Gruss: »Wohin ich geh' und schaue« für vierstimmigen Männerchor arrangirt von Wilhelm Tschirch.		
Nr. 1. Part. u. St. 15 Ngr. — Nr. 2. Part. u. St. 10 Ngr. — Nr. 3. Part. u. St. 15 Ngr.		
Satter, Gustav, Op. 67. Ouverture de Concert pour deux Pianos	1	12½
Schlegel, C., Erinnerung an Oldenburg. Marsch für Pfte.	—	5

[445] Im Verlage von **Bruno Wienecke** in Dresden ersohien soeben und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Die Pflege der Singstimme

und die Gründe von der Zerstörung und dem frühzeitigen Verlust derselben.

Ein Wort für Alle,

welche singen, Singen lehren und überhaupt für Gesang sich interessiren

von

Graben-Hoffmann.

6 Bogen. Eleg. geh. 10 Ngr.

[446] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Cherubini's Ouverturen

für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.

Zu zwei Händen.		Zu vier Händen.	
Ali Baba	15 Ngr.	**Ali Baba**	25 Ngr.
Die Abenceragen	15 –	**Die Abenceragen**	20 –
Medea	15 –	**Medea**	15 –
Der Wasserträger	12½ –	**Der Wasserträger**	20 –
Elise	15 –	**Elise**	25 –
Faniska	15 –	**Faniska**	20 –
Lodoiska	15 –	**Lodoiska**	20 –
Anacreon	15 –	**Anacreon**	20 –
Der portug. Gasthof	15 –	**Der portug. Gasthof**	25 –

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 2. August 1865. **Nr. 31.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Johann Wilhelm Hässler. Von Ludwig Meinardus. — Recensionen (Geistliche Musik). — F. W. Arnold und das deutsche Volkslied. — Das 5. mittelrheinische Musikfest (Schluss). — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Johann Wilhelm Hässler.

Von Ludwig Meinardus.

»*Pro primo* würde ich eine neue Ausgabe meiner sämmtlichen Werke nicht zulassen, wenn du es auch könntest. Warum? — Weil ich noch so Vieles *in petto*, *id est* in meinem *cranio* habe, was erst heraus muss, um einer solchen Ausgabe ein honorichteres Ansehen zu geben. — *Pro secundo* müssen die, mit einer Art von Raserei gekauften Dussek'schen, Steibelt'schen, Field'schen etc. etc. Schmierereyen und Klimpereyen sich bis zu ihrem nahen Verschwinden verlohren haben, ehe man Geschmack an meinen ernstlich unterrichtenden Kompositionen finden wird. Da das nun ohnmöglich im Galopp geschehen kann; so erhellt daraus, dass, *pro tertio et ultimo* nicht eher an die Ausführung deines schönen Planes gedacht werden kann, als bis dein Vater zwischen 6 Brettern und 2 Brettchen (mit Bürger zu reden) sanft und seelig ruht. — Weg, weg mit Meister Hain!! — Gepriesen sei Gott für die Erhaltung meines Lebens und für die Kräfte und Lust zur Arbeit!« —

Das war der Bescheid, den der 70jährige Johann Wilhelm Hässler seinem damals in Hamburg als Musiker lebenden ältesten Sohne Carl Elias ertheilte, welcher in glühender Verehrung nicht allein für seinen Vater, sondern viel mehr noch für den grossen Tonmeister den Wunsch hegte, eine Herausgabe seiner gesammelten Werke zu besorgen. Die Zeit ist über diesen Wunsch und seinen Träger hinweggestürmt. Joh. Wilhelm Hässler ruht schon seit 43 Jahren zwischen 6 Bretern und 2 Bretchen. Carl Elias hat auch seit einigen Jahren bereits das Zeitliche gesegnet. Aber auch Dussek, Steibelt, Field und Viele mit ihnen sind aus dem Buche des Lebens gestrichen, und die Prophezeiung Hässler's hat sich erfüllt. Die Manie, mit welcher sie gekauft und gespielt wurden in der dürren Zeit, die sie beherrschten, ist erloschen und der Geschmack hat sich den werthvolleren Kunsterzeugnissen versunkener Geschlechter in unseren Tagen mit besonderer Vorliebe wieder zugewandt. Die Gegenwart, getragen von historischem Bewusstsein, erfüllt von Pietät und Dankbarkeit, flüchtet sich aus den Wirrsalen und Parteikämpfen der auch in die Kunstwelt eingedrungenen Revolution und sucht Ruhe, Frieden und Genuss in den Schachten der Vergangenheit, indem sie verborgene Schätze zu heben und ans Licht zu ziehen bemüht ist. Das Wahre in Kunst und Leben kann wohl durch kräftige Gegenwirkungen eine Zeitlang verdrängt und unterdrückt werden, aber es kommt die Stunde, wo es dann desto mächtiger und sieghafter hervorbricht aus dem Dunkel der Verborgenheit und für seine eigene Lebensfähigkeit ein beredtes Zeugniss ablegt. Wenn irgend was, so hat die neuere Geschichte der Tonkunst diese Beobachtung bewährt. Man erinnere sich nur der Namen Sebastian Bach, Franz Schubert u. A. m. — Ohne alle Zweifel ist auch der Mann, welchem diese Zeilen gewidmet sind, berufen, in die Zahl solcher Zeugen für das ewig Schöne und Wahre in der Kunst eingereiht zu werden. Wie er sich dessen selbst bewusst gewesen, wie er mit selbstloser Resignation einsah, dass seine Zeit erst kommen könne, wenn der Tod über sein Grab geschritten und die Kunstwelt in ein reiferes Alter eingetreten sei, das beweisen seine eigenen Worte am Eingange dieser Zeilen.

So nehme ich denn keinen Anstand mit meinem seit einer erheblichen Reihe von Jahren genährten Wunsche nunmehr hervorzutreten, dem deutschen musikfreundlichen Publicum die Werke Johann Wilhelm Hässler's durch eine neue Ausgabe wenigstens zum besseren Theile derselben wieder zugänglich zu machen. Diese Absicht ist bisher durch günstige Umstände gefördert worden. Die nothwendigen ersten Schritte sind eingeleitet. Es ist mir gelungen, mich zum grössten Theile in den Besitz der sehr selten gewordenen Werke Hässler's zu setzen und Nachrichten über seine näheren Lebensumstände zu erhalten, mit welchen ich seiner Zeit auch das Publicum durch eine monographische Skizze bekannt zu machen hoffe.

Der Zweck dieser Zeilen ist nun ein dreifacher. Zunächst wollen sie nur eine vorläufige Anzeige meines angedeuteten Vorhabens sein. — Alsdann möchte ich hiedurch an alle Freunde der Kunstgeschichte die Bitte gerichtet haben, dieses Vorhaben zu fördern durch gefällige etwanige Mittheilungen über das Leben und Wirken Hässler's und seiner künstlerischen Familie, namentlich seiner Frau; seiner jüngsten Tochter Regina Henriette und deren Gatten, des grossherzoglich Weimarschen Musikdirectors Carl Eberwein; ferner seines ältesten Sohnes Carl Elias; sehr dankbar würde ich sein für Zusendungen von geschriebenen oder gedruckten Werken, namentlich von denjenigen, welche trotz aller meiner Bemühungen nicht zu erlangen waren, nämlich Op. 36, 40—45 und 48; seiner Clavierconcerte mit Ausnahme von Op. 50; 6 Leçons für Clavier, Violine und Violoncell; der in Erfurt geschriebenen Cantate. Nachweise, wo diese Werke Hässler's zu erreichen sein möchten; Mittheilungen von Zeitungsnachrichten, öffentlichen Beurtheilungen u. dgl. m. würde ich mit grosser Dankbarkeit empfangen und den geehrten Eigen-

Digitized by Google

thümern solche unversehrt wieder zustellen. Alle Zusendungen wird die Verlagshandlung dieser Zeitung so freundlich sein entgegenzunehmen und an mich gelangen zu lassen. Für die bereits erhaltenen zahlreichen Mittheilungen spreche ich den Betreffenden hierdurch öffentlich meinen ergebensten Dank aus. — Endlich sollen diese Zeilen im Folgenden eine kurzgefasste Charakterisirung Hässlers und seiner Wirksamkeit namentlich als musikalischen Autors darstellen zur vorläufigen Rechtfertigung des projectirten Unternehmens.

Johann Wilhelm Häsler oder, wie er sich in späteren Jahren schrieb, Hässler, lebte und wirkte in jener Uebergangsperiode der Kunstgeschichte, welche unmittelbar auf Johann Sebastian Bach folgte. Er wurde drei Jahre vor dem Tode dieses grossen Meisters, nämlich 1747, zu Erfurt geboren und starb an seinem 76. Geburtstage zu Moskau am 27. März 1822. Somit war Hässler einer der Erben der unermesslichen Hinterlassenschaft jenes reichsten aller reichen Tonmeister. Er war dies in ganz besonderem Sinne, da einer der tüchtigsten directen Schüler Bach's, Johann Christian Kittel (1732 bis 1809), Hässler's Oheim mütterlicher Seits, an ihm zum Testamentsvollstrecker jener Erbschaft wurde, indem er ihn als Lehrer in die Form und den Geist der Bach'schen Schule einführte. Die Zeitumstände dieser culturgeschichtlichen Periode der Herrschaft des Zopfes, der Schäfer- und Freundschaftspoesie u. s. w. waren bekanntlich der freien Entfaltung der Schwingen des musikalischen Genius nicht sehr günstig, zumal in Deutschland, welches noch an den Nachwehen des 30jährigen Krieges, an den österreichischen und preussischen Kämpfen litt, unter dem Banne öder Interesselosigkeit sich an kindlichen Vergnügungen schadlos hielt und der verflachenden Nachahmerei und französischem Modezwange ergeben war. Jede kräftige Empfindung verflüchtigte sich zur zärtlichen Empfindelei, das Regen des Humors zur scherzenden Tändelei, die schwunghafte That zum schüchternen spielenden Idyll: — Form ohne Inhalt, blanke Schaale ohne Kern ist die Signatur jener Uebergangszeit bis zur französischen Revolution und den sie erlösenden Befreiungskämpfen. Zu dieser Ungunst der Zeitumstände gesellte sich mit der Uebereinstimmung innerer Nothwendigkeit die mehr und mehr ausgebreitete Herrschaft des galanten aber klimperigen Claviers, der Flöte und Guitarre, Instrumente, welche nur verflachend auf Leistungen und Bedürfnisse des Dilettantismus einwirken konnten und ein zahlreiches musikalisches Proletariat erzeugen mussten, welches zumeist von den ersten Kreisen der Gesellschaft gefördert wurde und die Träger der Kunst zu den niedrigsten Frohndiensten, ja zum Hochverrathe an der hohen himmlischen Göttin nöthigte, wofern sie nicht die sittliche Energie besassen, der Gewalt der Verhältnisse Widerstand entgegen zu stellen. Der Macht der Umstände musste auch Hässler in der ersten Hälfte seines thätigen Lebens sich bis zu einem gewissen Grade beugen. Sein Stil in dieser Periode seiner künstlerischen Entwicklung trägt den Stempel jener Zeit, deren musikalischer Fürst und Herrscher Philipp Emanuel Bach war. Als solchen anerkannte ihn auch Hässler, der zu dem 33 Jahre älteren Meister mit kindlicher Liebe und ehrfurchtsvoller Bewunderung hinaussah. Dazu fühlte er als musikalischer Enkel Sebastian Bach's sich ihm, dessen ältesten Sohne, geistesverwandt. So konnte es nicht fehlen, dass seine damalige Schreibart das herzliche und künstlerische Verhältniss zu seinem geliebten und von ihm, wie von derzeitiger Musikwelt bewunderten Meister wiederspiegelte. Ihm selber war dies klar bewusst. Doch mit pikanter Schärfe protestirte er gegen den ihm von der Berliner Kritik gemachten Vorwurf, ein »Abschreiber« Bach's zu sein. In einem Vorberichte seiner ersten Sammlung Clavier- und Singstücke u. a. a. O. m. tritt er den ungerechten Bemängelungen seiner Werke namentlich in dem Kunstmagazine Reichardt's mit Entschiedenheit entgegen. Ich gebe eine Probe davon, welche zugleich über Hässler's eigene Anschauung seines Verhältnisses zu Philipp Emanuel Bach Licht verbreitet. Am angezogenen Orte heisst es u. A.:

»Ich überlasse es demjenigen Herrn Rezensenten, der in der Berliner Bibliothek bei meinen ersten Claviersonaten mir die Ehre anthat, mich mit dem Titel eines kühnen Abschreibers zu beehren und mit viel Zuversicht zu seiner Literaturkenntniss zu versichern, dass ich ganze Sätze aus den Bachischen Werken abgeschrieben hätte; dem überlasse ich es auch jetzt, die Welt zu benachrichtigen, was für einen Meister ich etwa geplündert habe. Nur bitte ich ihn auf diesen Fall, die Stellen, welche ich abgeschrieben habe, zugleich mit anzuzeigen, damit mir es nicht in einer ähnlichen Anwandlung von Muthwillen einfällt, mit eben dem zuversichtlichen Tone etwas von Bösartigkeit oder Ignoranz zu sagen, bis er mir öffentlich beweiset, wo ich jemals etwas abgeschrieben habe; denn so viel Sprachkenntniss traue ich ihm doch wohl zu, dass er weiss, es sei nicht einerlei, in der Manier eines andern arbeiten, oder ihn nachahmen und ihn abschreiben.«

Hiemit giebt also Hässler ausdrücklich zu, in der Manier eines Andern, das ist Philipp Emanuel's, gearbeitet zu haben. Indessen lässt sich, trotz dieses eigenen Zugeständnisses und trotz der Meinung seiner kritikübenden Zeitgenossen, der sich u. A. auch der Abt Gerber in seinem Lexikon und dessen spätere Abschreiber anschliessen, noch aus einem höheren Gesichtspunkte beurtheilen, wodurch Hässler's Selbständigkeit in einer günstigeren Beleuchtung erscheint, als er für sich selbst in Anspruch nimmt. Philipp Emanuel Bach's Stil wurzelt in seiner Zeit mit allen seinen Fasern und Fibern, hängt mit derselben in innigstem Causalnexus zusammen und zwar weit auffallender als der Hässler's. Den Typus des Bach'schen Stiles theilen mehr oder weniger alle Denkmäler musikalischer Kunst jener Zeit, was sich aus dem oben in Erinnerung gebrachten culturgeschichtlichen Charakter jener historischen Periode mit innerer Nothwendigkeit unschwer erklärt. Von dieser Seite betrachtet, scheint es also vielmehr, als ob beide Meister derselbe Schuh gedrückt, welchen eben alle Zeitgenossen trugen und welcher sie nöthigte, nicht blos dieselben Wege des Ausdrucks einzuschlagen, sondern auch das, was sie zu sagen sich bemüssigt fanden, aus denselben Quellen des Apparates der zopfgeschmückten galanten Salons und idyllischen Solitüden zu schöpfen. (Schluss folgt.)

Recensionen.

Geistliche Musik.

Rob. Volkmann, Op. 47. Osanna, Offertorium für Solo, Chor und Orchester. Pesth, Heckenast. Partitur 5/6 Thlr., Stimmen 1 1/3 Thlr.

J. G. Herzog, Op. 36. Geistliche Chorgesänge. Heft 1 und 2 à 1 1/6 Thlr. Erfurt, Körner.

G. A. Heinze, Op. 36. *Ave Maria* für vier Männerstimmen. Amsterdam, Roothaan. Part. n. 4 fl.

Ad. Jensen, Op. 26. Jephtha's Tochter, nach Byron. Für Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Peters. Part. 2 Thlr. Clavier-Auszug 1 1/3 Thlr.

Digitized by Google

Franz Wüllner, Op. 14. *Salve Regina* für Chor, Soli und Orchester. Bonn, Simrock. Clavier-Auszug 6½ Frcs.

E. K. Allgemeiner Betrachtungen zum Vorbericht der vorliegenden Tonsätze glauben wir diesmal überhoben zu sein, nachdem dieselben in früheren Recensionen wiederholt dargelegt sind, und eine vollständig begründende Theorie über die Grenzen der Recension hinausgehen würde.

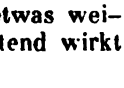
Rob. Volkmann bewährt in dem Offertorium *Osanna* seine anerkannte Kunst, wohlgebaute, melodisch anmuthende und im Rhythmisch-Harmonischen gesunde Tonsätze zu gestalten von musikalischem Werth, auch darin löblich, dass der vocale und instrumentale Charakter sorgfältig auseinander gehalten ist und der Stimmklang nirgend dem Orchester unterliegt: Vorzüge, die ja manchem Wohlmeinenden versagt sind, und die Andern sogar verächtlich scheinen. Wir erkennen jene Vorzüge mit Freuden an, ohne ihm deshalb den Preis kirchlicher Haltung zusprechen zu können; nur etwas geistliche Färbung thut sich kund, doch wiegt die Weltnatur über. Dem Stil nach möchte man dieses Werk am nächsten mit Löwe's Oratorien und Mozart's Messen vergleichen; ohne dass hier von Nachahmung die Rede ist, wird man doch eine Verwandtschaft der Factur und Auffassung wahrnehmen, die anmuthend aber unkirchlich ist, mag sie nun in dieser oder jener Kirche zur Aufführung kommen. — Das Ganze ist ein ununterbrochen fortlaufender Satz von etwa 200 Takten, in so klarer Rhythmik und bescheidener Modulation, dass viele Zeitgenossen von ihm lernen könnten, wie man musikalisch redet ohne harmonische Abenteuer, verrenkten Satzbau, wacklige Tempi und schwachmatische Dynamik. Die thematische Arbeit wiegt über; aus drei leichten Melismen ist ohne Pedanterie ein fortlaufendes melodisches Gewebe entwickelt; den glatten Fluss unterbrechen nur zuweilen einige Härten. Die instrumentale Chromatik des Solo-Soprans S. 23 wird unsern Zeitgenossen minder empfindlich scheinen; ebenso manches Andere, was man dramatisch malerisch nennen wird. — Den instrumentalen Ritornell-Schluss hätten wir zum rhythmischen Gleichgewicht etwas voller und länger gewünscht.

J. G. Herzog, als Lehrer und Leiter des academischen Gesangs in Erlangen berühmt, ist aus seinen Orgel-Compositionen schon länger bekannt. Diese haben moderne Färbung, stehen jedoch höher als Rinck und seine Schule; sie thun sich hervor durch fliessende Melodik und eine an das Geistliche heranreichende Färbung, die, wenn sie auch von kirchlicher Tiefe weit absteht, doch an Kunstgehalt viele Zeitgenossen übertrifft; auch ist das Handliche und Lehrhafte darin anzuerkennen. In den heut vorliegenden Singstücken erkennen wir nun ausser dem, was Talent und Schule schon früher gewährten, auch Gewandtheit im ächten Vocalsatz, saubere Vierstimmigkeit und edlen Wortausdruck; und mit besonderer Freude gewahren wir auch kirchlichen Ton, womit wir nicht sowohl das Typische und Technische, als den geistigen Gehalt der Melodien verstehen; zwar nicht alle in gleicher Höhe, aber einige desto gelungener.

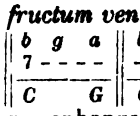
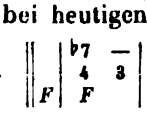
Heft 1 Nr. 1: »Wie ein Hirsch schreiet« ist eine freie Psalmodie, d. h. ohne historischen *Cantus firmus*, in warmer Einfalt gesungen, und eine Denktafel für die, welche meinen, alles Psalmodische sei langweilig. Nächst dem neulich besprochenen Psalm von Grell und den in Schoeberlein's Schatz des evangelischen Kirchengesangs von Riegel componirten ist diese Psalmodie die schönste aus neuerer Zeit, denen wir begegnet sind, nur etwas weicher, aber ja nicht modern sentimental. Bedeutend wirkt der leise Anklang an den Pilgerton S. 4, 4 zu den Worten »Lob und Preis«. — In Nr. 2 »Christe, du Lamm Gottes«, welches ebenfalls ohne *C. f.* frei psalmodirt, ist ähnlicher Klang und Gang, doch mindere Ruhe und Einfalt; es dringen heftigere Farben ein. Dennoch macht das Ganze angemessenen ernsten Eindruck. — Nr. 3 »Passionsgesang« hat ähnliche Anlage, Vorzüge und Gebrechen wie die vorige Nummer; etwas stockend klingt der Fortgang S. 10, 2, 4 bis 5, wo das wiederholte *d''* im Sopran declamatorisch und harmonisch stockt. — Sehr lieblich klangvoll ist Nr. 4, wo die Adventsmelodie »Macht hoch die Thür« in den fünf ersten Zeilen im einfachen Contrapunkt geführt wird, dann in den drei letzten mit freier Figuration verziert wird, mit warmem kirchlichen Eindruck. — Die beiden letzten Stücke sind minder kräftig, etwas unruhig suchend, auch in einer letzthin sonderbar beliebten Weise mehrmals mit harten Vorausnahmen den melodischen Fluss hemmend, z. B. S. 19, 1, 2.

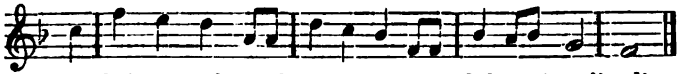
Das zweite Heft, mit drei Gesängen, ist minderen Werthes. Die beigefügte Orgelbegleitung ist angemessen, ausfüllend, ohne dem Gesange zu schaden, die Arbeit fleissig: aber weder die Kirchlichkeit der besten unter den ersten, noch auch die Schönheit des Gesanges an sich ist hier erreicht; auch machen die Cantilenen den Eindruck endloser Länge, weil der Rhythmus nicht so sorgfältig, und die Melodien nicht bildkräftig genug und trotz der eingeflochtenen Imitationen und Fugatos nicht concentrirt und einheitlich sind.

G. A. Heinze, Op. 36, *Ave Maria* für Männerstimmen, unterscheidet sich wenig von den neulich angezeigten Tonsätzen: sinnlich süssliches Wesen, zuweilen barocke Modulationen bei sonst harmloser Harmonik, viel Registraturkünste mit *cresc.*, *dolce*, *religioso* u. dgl. bringen den bald lahmen, bald declamatorisch gespreizten Gesang nicht höher. Dass die Instrumente mehr sagen, als die Stimmen, dass mehrmals die Chor-Stimmen instrumentale Intervalle singen, wie die hässliche Uebersecunde *des, e* S. 55, 1 = 57, 2 und Aehnliches halten wir bei solchem Talent noch entschuldbar. Uebrigens ist der Titel irreführend — denn der Hauptinhalt ist nicht das Lob der heiligen Jungfrau, sondern eine sentimentale Abendschwärmerei, wo das *Ave* rührend hineinklingt; sollte deshalb der prächtig gedruckte Titel die räthselhafte *soi disant* gothische Inschrift tragen: *Ave Mania?*

Fr. Wüllner's *Salve Regina* ist melodisch wohlklingend, rhythmisch und harmonisch wohlgebaut, malerisch und opernhaft, durchaus eine geistliche Ergötzung fürs Concert, dem kirchlichen Tone noch fremder als die jüngsten Tonsätze von Lotti und die ältesten von Mozart. Der schöne Text ist in drei Sätzen ausgelegt, die sich in dramatischer Weise so sehr steigern, dass nicht allein zahlreiche dynamische Effectparenthesen, sondern sogar am Schlusse ein Stretto nothwendig wird (S. 32, 34), welches ganz nach Weltglanz schmeckt. Abgesehen also vom geistlichen Gehalt ist in der künstlerischen Behandlung manches Gewinnende; die Melodien klar und ansprechend, wenn auch zu sentimentaler Sanftmuth hinneigend; die übrige technische Structur fasslich, wirksam, nur selten ins Neudeutsche hinüber langend. — Bezüglich des Harmonischen ist auffallend: der mehrmalige frei eingeführte Tritonus, z. B. Seite 6, 2, 4 — 7, 1, 4 u. s. w.; — die hart eingeführten Nonen S. 7, 2; — die Liszt'schen geschwollenen Dreiklänge S. 16 und 18 ( bis) zu

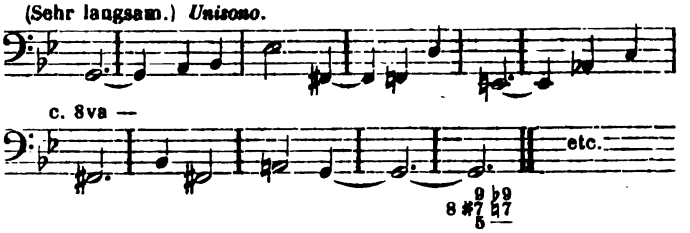
Digitized by Google

den Worten *Jesum benedictum* | *fructum ventris tui*; — die mehrmalige Härte S. 22, 1, 6  ; — eine Störung des rhythmischen Zusammenhangs in dem vorzeitig eintretenden Bass=*F* S. 35, 2, 5, welches besser einen Takt später einträte; — S. 36, 1, 4 die lähmende Stopfung des Fortschritts, da der Bass zuvor *F* statt $C\frac{6}{4}$ singen müsste, um rhythmisch effectvoll zu sein; — die affectirt naive Schlussformel, welche bei heutigen Claviercomponisten beliebt ist S. 24, 2, 4  hier im Mittelschluss allenfalls erträglich, im Vollschluss aber unrhythmisch, wie man sich aus Hauptmann's Metrik belehren kann, wogegen einzelne barocke Schlüsse, die Chopin aus Beethoven unrichtig copirt hat, keine Widerlegung sind. — Ausserdem ist unangenehm S. 10 u. s. w. die Clavier-Octaven so ängstlich beigemalt zu lesen wie im Matthäus-Clavierauszug von Marx; das stört die Augen und nutzt nichts, denn der ordentliche Cembalist thut das wie Sebastian und Emanuel Bach von selbst, wo es förderlich ist; der schwache lässt's bleiben. — Unerwartet ist, dass auch dieser im Effect wohlerfahrene Tonsetzer die Effectwidrigkeit nicht merkt, wo er den Grundbass, selbst bei 8stimmigem Satz, nicht den Stimmen giebt, sondern den Instrumenten: S. 16, 17, 22; S. 13, 2 auch im 4stimmigen: Entschuldigung dieser neuzeitlichen Naturwidrigkeit mag zuweilen, wie hier, der gespannte dramatisirende Ausdruck sein. — Das Fugenthema S. 29 ist nicht bedeutend:



aber auch keines der schlechtesten; zu loben ist die diatonische Anlage und bescheidene Modulation, auch die mehrmaligen Engführungen. Auch das im ersten Satze vorüberschwebende Fugato S. 5 ist anmuthend durch die Stimmführung, die unser Verfasser, ausser in einigen Effectstellen, sehr gut handhabt.

A. Jensen gehört nicht in diese Reihe, wird aber des alttestamentlichen Stoffes halber mit anzureihen sein. Byron's Jephtha, ohnehin schon nicht alttestamentlich und nicht entfernt geistlich gedacht, sondern rein launen-bühnenhaft, excentrisch-pathetisch, voll glühender Kraft, aber in Form und Empfindung wahrhaft, ist hier als Unterlage eines Gesanges verbraucht, der kein Gesang ist: ob wahr empfunden, wird der Autor am letzten Gericht freimüthig bekennen. Ist es gegründet, dass die Wahrheit nicht blos gewusst, sondern auch empfunden und gelebt wird: so wird es dem unbefangenen Gemüthe nicht verborgen sein, was an mehreren neueren und neuesten Tonsetzern Wahres und Unwahres sei. Byron hat wahre Empfindungen bei dem was er dichtet, dergleichen Hoffmannswaldau und Lohenstein nicht hatten, wie das die Selbstgeständnisse schlesischer Poeten offenkundig bezeugen. Und in jener Lebenswahrheit hat Byron trotz seiner tausend Irrsale auch die Grundgesetze der Kunst treu verehrt wie Mozart, wenn auch nicht überall gleich treu bethätigt; aber seine klagenden Juden sind Menschen voll Schönheit, nicht Gespenster der Zukunft. Diese Jensen'sche academische Leistung (siehe Titel-Dedication) hat dergleichen nichts, ausser einigen zuckenden Spuren verlöschenden Lichtes, die man als Abweichung vom Grundton notiren mag. Gleich Anfangs, was zu loben ist, werden wir orientirt, in welcher Gesellschaft wir uns befinden. Das Eingangs-Ritornell lautet:



Aus dem Folgenden wagen wir keinen Auszug, da es höchstens darauf ankäme, ein paar Takte aufzusuchen ohne chromatische Modulation, ohne zerreissende Nonen, übernatürliche Quinten, noch nicht dagewesene Stimmführungen. Freilich ist das Letztere seit Gutzkow's Rabbi Ben Akiba das höchste Lob; *habeat sibi*, wenn Jemand gelüstet, lebenslang auf Einem Beine zu hinken, damit Niemand sage, er habe es schon einmal gesehen. Bei solch unwahren Effecthäufungen, die sich etwa einzeln aus classischen Mustern rechtfertigen lassen, aber auf einem Fleck versammelt unverständlich werden, beschleicht Einen leicht das Gefühl, es sei das gar nicht ernst gemeint, sondern statt der dämonischen Gluth ein kaltes Herz im Hintergrunde. Wären nicht dennoch Spuren eines anderen Lichts in dem Werk, man würde besser darüber schweigen. Aber weil Einzelnes wie ein Silberblick aus den trüben Wassern herausscheint — wie z. B. Seite 7, 1—2 »Wann wieder wird von Judas Sang berauscht das Herz«, und S. 13, 1—2 »Nein, nur des Jahres frühste Rosen sie mögen deine Gruft umkosen« und S. 31, 1—4 das schwungvolle Schlussritornell (wo nur die letzten 16 Takte etwas leer ausgehen) — so mag man hoffen, dass der Autor sich selbst wiederfindend dereinst genese.

F. W. Arnold und das deutsche Volkslied.

Seit dem Wirken unseres umfassenden Schriftstellers Herder ist in Deutschland dem Volksliede eine rege Aufmerksamkeit gezollt worden, ist den Worten desselben in allen Richtungen nachgeforscht, ist eine Reihe trefflicher Sammlungen durch den Druck veröffentlicht, Gemeingut unseres Volks. Erst mehrere Jahrzehnte später ist man auf die Weisen, auf den musikalischen Gehalt des deutschen Volksliedes aufmerksam geworden, hat man begonnen auch hier zu sammeln und zu sichten, hat man sich bestrebt auch dem grösseren und reicheren Schatze gerecht zu werden. Ein altes Mährchen erzählt von einem Drachenbesieger, welcher aus dem Kopfe des erschlagenen Ungethüms die Zähne mitnahm, während die späteren Auffinder der Drachenleiche sich mit dem abgeschlagenen Haupte brüsteten. Also verhält es sich mit den Entdeckern der Volkslieder; der, welcher die Melodie, die Gesangweise der Vergessenheit enthebt, beurkundet sich als der wirkliche Auffinder, als Entdecker und Erheber des wahren Schatzes. Viele Völker haben Volkslieder, welche an Werth den deutschen gleichstehen, einige Völker mögen sogar in einzelnen Zweigen des Volksgesangs die deutschen Lieder übertreffen, in den Singweisen aber, in der tiefen musikalischen Bedeutung des Volksliedes, steht das deutsche Volk allen andern Völkern sowohl an Fülle, wie an Tiefe der Erfindung, an Reichthum, an Grossartigkeit der Klangfülle voran. Wo irgend ein Stamm mit dem deutschen in die Schranken treten kann, leitet er wohl nur dieses Recht her aus seiner Verwandtschaft mit dem deutschen Volke, sind seine Lieder so zu sagen aus derselben Quelle geflossen.

Auffallend bleibt es, dass bei dieser reichen Ausbeute, welche die neueren Sammler nun auch in musikalischer Hin-

Digitized by Google

sicht zu Tage gefördert haben, bei der grossen Anzahl tüchtiger Tonmeister und Tonsetzer, welche im grossen deutschen Vaterlande zerstreut leben, wir Deutsche noch keine grössere Sammlung des Würdigen und Gehaltvolleren für den Gesellschaftssaal eingerichtet besitzen, wohingegen andere stammverwandte Völker, namentlich die britischen, seit Jahrzehnten schon bedeutende Sammlungen aufweisen konnten, welche durch unsere Meister: Pleyl, Haydn und Beethoven u. A. mit passender Begleitung versehen wurden.

Das bekannteste, nicht sonderlich umfangreiche Werk von Silcher enthält weit über die Hälfte Unterschobenes, enthält das Aechte vielfach mangelhaft aufgezeichnet. Die grössere Sammlung von Erk enthält wenig von dem guten alten, durch Jahrhunderte Ueberlieferten, dafür die Fülle des Modernen, was durch Schule, Tanzboden und Caserne in dem letzten Jahrhundert in das Volk gekommen ist, und sich wohl kaum der Mühe des Aufzeichnens verlohnt. Ein weit wichtigeres Werk, das von Rietz: Deutsche Volkslieder, für vier Männerstimmen, ist nicht über den ersten Band hinausgekommen. Obwohl hier nur Würdiges und Bedeutendes geboten wurde, die Fehler in den Weisen sich nur auf die Stücke erstreckten, welche der Tonsetzer aus der Silcher'schen Sammlung aufnahm, so ist doch der Mangel der Durchführung nicht zu schwer zu beklagen. Erstens dürfte eine grosse Anzahl der schönsten Lieder des deutschen Volks sich nicht für mehrstimmigen Gesang eignen, besonders aber, aus leicht begreiflichen Gründen, unter mehrstimmiger Bearbeitung für Männerstimmen leiden.

Eine Bearbeitung für das Haus, für die Familie, in welcher das alte deutsche Volkslied wieder aufzuleben verdient, versuchte in jüngster Zeit Fr. Wilh. Arnold. Leider ist der vielfach thätige Musiker vom Tode weggerafft worden, bevor er mit seiner grossartig angelegten Sammlung zu Ende gekommen war. Dennoch ist die Anzahl des Vorhandenen immerhin ein köstliches Geschenk für das deutsche Volk, haben die Erben begonnen, die Sammlung heftweise dem Publicum zugänglich zu machen.

Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit mit Clavierbegleitung von F. W. Arnold. 1. Heft. Elberfeld, Arnold'scher Musikverlag. Das erste Heft enthält 16 Lieder, deren Worte, deren Weise gewiss von dem deutschen Volke mit innigem Danke aufgenommen werden wird. Theils stammen diese Weisen aus urältester Zeit deutschen Gesanges, zeugen sie von der Urbefähigung, der musikalischen, des Stammes, zu einer Zeit, wo das Christenthum noch keinen Einfluss auf den Norden geübt hatte. Dahin ist das: Auferwachen überschriebene Lied zu zählen, welches zur Dornröschensage und als solches zum Siegfrit, dem Sonnencultus, gehört. Theilweise stammen sie aus neuer Zeit, wo die Durtonart sich schon durch die neue Instrumentalmusik im Volke Bahn gebrochen und in demselben wieder neue frische Blüthen getrieben, wie z. B. in den Stücken: Gedenke mein! Lass rauschen und Betrogen. Oder aus der Zeit, die zwischen beiden liegt, aus der romantischen, welche durch die Romanzen vom Blaublümelein und die Verrathenen vertreten ist. Eine vierte Gattung umfasst die, welche wir Meistersängerlieder nennen möchten, Gesänge, die wohl nie lebendig im Volke geschwebt haben, welche aber von den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts aufgegriffen und contrapunktisch bearbeitet wurden.

Der Herausgeber hat sich die Bearbeitung der verschiedenen Zweige des grossen Liederbaumes nicht leicht gemacht. Mit grosser Sorgfalt ist er an die Arbeit gegangen und hat, weit entfernt von gewöhnlicher Schablonenarbeit, für jedes einzelne Lied auch eine eigenthümliche zu ihm passende Figur der Begleitung gesucht, und zwar eine Figur, welche geeignet ist, den Reiz der Melodie nicht zu ersticken oder zu verdunkeln, sondern sie nur mehr hervorzuheben, zu ihrem Verständnisse beizutragen. Wir sind daher überzeugt, dass dieses Werk wie keines der vorhandenen beitragen wird, den guten alten Volksgesang, der leider auf der grossen Landstrasse schon längst verschwunden ist, der in seinen besseren Zweigen nur noch in wenigen abgeschlossenen Thälern sich kümmerlich fristet, nächstens wohl erloschen sein dürfte, wieder erstehen zu machen, und zwar ihn wieder im Herzen des deutschen Volks, im Heiligthume der Bürgerfamilie in veredelter Form wiederklingen zu lassen. Je mehr wir nun die Arbeit des leider zu früh heimgegangenen Sammlers und Bearbeiters zu schätzen wissen, je wärmer wir dem grossen Publicum das begonnene Unternehmen empfehlen, um so mehr sehen wir uns veranlasst, einigen Wünschen in Betreff desselben Ausdruck zu geben, einigen Wünschen, die nur dazu dienen, dem Werke selbst eine höhere Bedeutung zu geben, wenn sie in den folgenden Lieferungen Berücksichtigung finden sollten. Zuerst beantragen wir: eine fortlaufende Zählung, d. h. Numerirung der verschiedenen Stücke, damit die Anführung derselben erleichtert werde. Um so nothwendiger dürfte diese Bezifferung sein, da uns die Ueberschrift oft nicht zum besten gewählt scheint, wie z. B. Auferwachen in der Romanze vom Dornröschen. Weiter möchten wir bei den in den Niederlanden aufgezeichneten Liedern wenigstens eine deutsche Uebersetzung beanspruchen, eben weil die Sammlung eine deutsche ist, die das deutsche Lied wieder im deutschen Volke einführen und beleben soll. Der Herausgeber kann doch nicht verlangen, dass, wie hoch auch der Gelehrte den flämischen Dialect anschlagen mag, der Freund des deutschen Volksliedes das letzte Lied der Sammlung »Herr Kurt Rosen« in flämischer Mundart, deren Aussprache ihm wahrscheinlich nicht geläufig ist, anstimme. Ein dritter Wunsch zielt dahin, dass die Herausgeber der Arnold'schen Sammlung bei der Auswahl mehr das Bedürfniss der grossen singenden Gemeinde im Auge halten, und insoweit aus der Sammlung die Lieder entfernt halten mögen, welche nicht mehr im Volke lebendig aufzufassen waren, welche aus alten Bearbeitungen, den Meistersängern und ihren Nachfolgern, aufgeschrieben wurden. Wir sind damit einverstanden, dass diese Lieder und Gesänge für den Erforscher des Volksgesanges, für die Geschichte der Musik von grosser Wichtigkeit sein können, aber aus diesem Grunde gehören sie wohl nicht in eine solche volksthümliche Sammlung, sollten sie vielmehr eigens vereinigt, etwa in chronologischer Folge dem musikalischen Geschichtforscher unterbreitet werden. Alte Handschriften und Drucke, denen solche Gesänge entnommen wurden, können wohl ächte Volkslieder enthalten, es steht aber dabei immer zu vermuthen, dass die Aufzeichner die alte Weise nach ihrem Bedürfnisse für die Kirche, oder ihre contrapunktische Behandlung abänderten. Wer an der Wichtigkeit dieser Bemerkung zweifelt, singe sich nur einmal das hübsche Lied Mariä Verkündigung vor, wie es der ältere Feska vor einem halben Jahrhundert lebendig aus dem Volke, wahrscheinlich am Neckar, aufschrieb, und vergleiche es mit der nur interessanten Aufzeichnung aus dem speierischen Gesangbuche, wie es der Arnold'schen Sammlung beigedruckt steht. Was zuletzt das Lied Guckuck betrifft, so ist es doch für die Sammlung zu unbedeutend; mag es in dem Quodlibet von Wolfgang Schmelzl, dem es entnommen wurde, durch den Contrast eine höhere Bedeutung haben, hier gewiss nicht. Wir zögen ihm, wie es hier steht, die leichteren Silcher'schen Schnaderhüpferl vor. Wenn das deutsche Volk keine gewichtigeren alten Lieder hätte, dürfte man solche Reliquien noch eben gelten lassen, da aber gerade die ältesten deutschen Lieder, die an den Naturcultus sich anschliessen, und trotz dem Christenthum sich durch die Jahrhunderte vererbt haben, so wunderbar schön, tief und klangvoll sind, blieben solch unbedeutende, wohl nur durch contrapunktische Bearbeitung geniessbare Stücke besser weg,

Digitized by Google

Stücke, welche, was den melodischen Werth betrifft, bei jedem Volke ihres Gleichen in reichem Maasse finden können.

Da wir auf die Vorzüge der Sammlung aufmerksam machten, sahen wir uns verpflichtet, auch auf die geringen Mängel derselben zu deuten, und hoffen, dass durch unsere Andeutung diese Mängel ganz ausgemerzt werden. Nach dem ersten Hefte und dem Rufe zu urtheilen, welcher von der Arnold'schen Sammlung im Rheinlande vorwaltet, können wir nur, noch einmal sei es gesagt, alle Freunde deutschen Volksgesanges, wie alle Freunde des Volksliedes überhaupt, auf das Werk hinweisen, demselben die weiteste Verbreitung wünschen.

W. v. Waldbrühl.

Das 5. mittelrheinische Musikfest.

(Schluss.)

Was nun die Leistungen der Solisten betrifft, so ist es wohl natürlich, dass wir uns bei Besprechung eines Händel'schen Oratoriums erst nach der Erwähnung der Chöre, auf denen ja die Schwerkraft ruht, zu ihnen wenden. Vertreten waren dieselben durch Fräulein Melitta Alvsleben, königl. Hofopernsängerin aus Dresden (Sopran), Fräul. Philippine v. Edelsberg, königl. Hofopernsängerin aus München (Alt), Herrn Carl Hill aus Frankfurt a. M. (Bass), Herrn Gustav Walter, k. k. Hofopernsänger aus Wien, und Herrn August Ruff aus Mainz (letztere beide Tenor). Die Wahl dieser Solisten kann nicht als eine durchaus glückliche bezeichnet werden, namentlich müssen wir — trotz unserer Galanterie gegen die Damen — gestehen, dass deren Leistungen von denen der Herren übertroffen wurden. Fräul. Alvsleben legte zwar eine im Allgemeinen richtige Auffassung ihrer Rolle, eine recht gute Gesangschule und correcte Wiedergabe der theilweise sehr schwierigen und anstrengenden Partie an den Tag, doch vermochte ihre Stimme den grossen Raum nicht auszufüllen, sie klang oft dünn und farblos und wirkte leider nicht sympathisch. Die Intonation war nicht immer rein, oft mehrere Schwebungen zu hoch, vielleicht eine Folge der vielen Anstrengungen, welche die Musikfeste mit ihren zahlreichen und langdauernden Proben für alle Mitwirkende mit sich bringen. Im Ganzen jedoch erzielte Frl. Alvsleben einen *succès d'estime* und konnte von der Aufnahme ihrer Leistungen, namentlich von Seiten des Publicums, recht befriedigt sein. Auch Fräul. v. Edelsberg vermochte uns nicht zu erwärmen, obgleich diese Dame bekanntlich ein sehr bedeutendes, sonores Organ besitzt und in rein musikalischer Beziehung ihre Partie völlig sicher und untadelhaft ausführte. Sie übertraf Fräul. Alvsleben in der Ausgiebigkeit ihres vollen schönen Tons, was sich namentlich in den Duetten bemerkbar machte, stand ihr jedoch wesentlich in der Feinheit und Decenz des Vortrags nach. Frl. v. Edelsberg ist mehr Opern- als Oratoriensängerin und wusste nicht immer genau den strengen Oratorienstil von der hergebrachten opernmässigen Gesangsweise zu unterscheiden. Sie liess uns hierin unsere rheinische Altistin *par excellence:* Frl. Franziska Schreck aus Bonn, vielleicht die vorzüglichste Oratoriensängerin der Gegenwart, vermissen, wenngleich diese in der Fülle und Grösse des Tons, namentlich der tieferen Lagen, Fräul. v. Edelsberg nachstehen möchte. — Von den Herren verdient wegen seines wohlgeschulten, kunstgerechten Gesanges Herr Gustav Walter unzweifelhaft die erste Stelle. Ist auch sein Tonansatz nicht frei von Mängeln, — der Gaumenton und eine specifisch österreichische harte Aussprache wirken namentlich oft störend — so besitzt er doch einen vollen, ausgiebigen hohen Brusttenor, der die verschiedenen hohen A, B und H stets bereitwillig zu seiner Verfügung hat und vor Allem eines immer maassvollen, künstlerisch abgerundeten Vortrags sich befleissigt. Seine mit grossem Beifall aufgenommene Arie: »Wie eitel ist, wer in der Schlacht nur trotzt auf seines Armes Macht« konnte in dieser Beziehung als ein nachahmenswerthes Muster gelten, wogegen uns der Vortrag der »Bildnissarie« weit weniger zusagte und uns zu manierirt erschien. (Dass dieselbe stürmisch *da capo* verlangt wurde, vermag uns in unserm Urtheil nicht zu beirren; das grosse Publicum der Musikfeste ist oft leicht zu entzünden.) Dennoch vermochte Herr Walter uns nicht das Ideal eines freiheitglühenden Judas Maccabäus vor die Seele zu führen, wie dies vielleicht ein Niemann gekonnt; es fehlte vor Allem an der dramatischen Belebung, an der Energie des Ausdrucks der ganzen Erscheinung, wiewohl es an einzelnen schönen Zügen nicht mangelte. Herr Carl Hill aus Frankfurt a. M., in den letzten 4—6 Jahren auch ausserhalb der Rheinlande vortheilhaft bekannt geworden, ist von Hause aus ein sehr stimmbegabter und äusserst talentvoller Sänger, der sich aus einem Naturalisten in sehr kurzer Zeit zu einem bedeutenden Künstler herangebildet, und zwar fast ausschliesslich als Autodidact. Sein starkes, volles Organ, das sowohl in der Tiefe, wie namentlich auch in der Höhe stets angenehm klingt, seine specielle Ausbildung für den Oratoriengesang — Neigung wie Befähigung scheinen hier in glücklicher Weise sich die Hand zu reichen — setzen ihn besonders in Stand, kräftige Bass-Partien zu vertreten; möge er nun auch sich angelegen sein lassen, dem ästhetisch feinen Vortrag, der edlen Durchgeistigung der musikalischen Gebilde stets mehr und mehr Sorgfalt zu widmen. Der noch genannte Vertreter der Tenorpartie, Herr August Ruff aus Mainz, ist ein vielversprechender Kunstjünger, welcher seit kurzer Zeit in Cöln seine Gesangsstudien begonnen. Derselbe sang seine kleine Partie mit wohlklingender Stimme, correct, rein und mit genügendem Ausdruck.

Unbedingte Anerkennung sind wir noch einem Manne schuldig, welcher, von Manchem kaum bemerkt, hoch oben über Sängern und Orchestermitgliedern thronte und in sicherer, präciser und maassvoller Weise die Orgelbegleitung ausführte: wir meinen den königl. Musikdirector und Domorganisten Herrn Franz Weber aus Cöln. In wahrhaft mustergültiger Weise wusste dieser Herr sein Instrument von nicht besonders starkem, aber für das Concertlocal völlig genügendem, sehr ansprechendem Ton zu behandeln; sein Eingreifen in die Chöre war das genaueste, die Registrirung eine den jedesmaligen Anforderungen durchaus entsprechende, so dass die Wirkung des Ganzen wesentlich gehoben ward.

Der Eindruck des zweiten Concerts entsprach nicht ganz den gehegten Erwartungen: die übermässige Hitze des gedrängt vollen Festlocals, die starken Anstrengungen der Sänger und Sängerinnen schienen eine Abspannung hervorgebracht zu haben, welche jedoch zeitweise, namentlich bei den Chören des Lobgesangs, wieder verschwand. Die Pastoralsymphonie von Beethoven wurde — bis auf die schon gerügten Mängel der zu sehr beschleunigten Tempi und der fehlenden Conformität der Stimmung der Blas- und Saiteninstrumente — im Allgemeinen gut vorgetragen. Dass ihre Wirkung jedoch mit jener der Eroica oder der Cmoll-Symphonie keinen Vergleich aushalten kann, liegt auf der Hand. Die beiden folgenden Chöre a capella von Palestrina und Vittoria wurden zwar mit gutem Ausdruck gesungen, leider liess jedoch bei dem ersten Chore der sonst vortreffliche Sopran die nöthige Reinheit vermissen, er war bisweilen eine Schwebung zu tief. Der 63. Psalm von Lachner erfreute sich zwar einer dankbaren Aufnahme, die jedoch mehr der guten Ausführung durch den schönen Frauenchor und die den Ohren schmeichelnde Begleitung durch Harfen, Hörner und Orgel, als der Composition gelten konnte. Den Schluss machte Mendelssohn's Lobgesang, die ohne Zweifel für das grössere Publicum sehr wirkungsvolle Symphonie-Cantate, welche freilich hinsichtlich ihres absolut musikalischen Werthes ihrem Vorbild:

Digitized by Google

Beethoven's 9. Symphonie gegenüber den schwachen Epigonen verräth. Der erste Theil wurde zu rasch genommen und erzeugte dadurch bei Sängern und Hörern eine Unruhe, ein Gefühl der Nichtbefriedigung und stürmischer Hast, das dem Erfolge Eintrag that. Von prächtiger Wirkung war dagegen der bei seiner Wiederholung unisono gesungene Choral: »Nun danket alle Gott«, sowie der Schlusschor.

Damit endete das 5. mittelrheinische Musikfest, das, wir wiederholen es, ein in vieler Beziehung wohlgelungenes genannt zu werden verdient. Dass es namentlich in socialer Beziehung nicht an rauschenden Festivitäten fehlte (ausser dem leider durch Unwetter etwas misslungenen festlichen Einzuge der Sänger mit obligater preussischer und österreichischer Regimentsmusik fand eine Festfahrt auf 6 Dampfbooten rheinabwärts, sowie ein Festball statt), dafür sorgte die bekannte Mainzer Liebenswürdigkeit, trotzdem dass der zweite Cyklus der mittelrheinischen Musikfeste alle derartigen nicht zur Sache gehörigen »Allotria« ausschliessen zu wollen erklärt hatte. Wir selbst müssen diesem Beschlusse beistimmen,*) da nach unserer festen Ueberzeugung und nach dem Beispiele der bald ein halbes Säculum bestehenden niederrheinischen Musikfeste Zerstreuungen dieser Art durchaus unnöthig sind und sogar schädlich wirken.

Unseren flüchtigen Bericht können wir nicht besser schliessen, als mit einem aufrichtigen Dankeswort gegen das Mainzer Festcomité und ihren äusserst thätigen Capellmeister Herrn Lux, sowie mit dem herzlichen Wunsche, dass die mittelrheinischen Musikfeste, deren zweiter Turnus soeben in gelungener Weise begonnen, fortan in ununterbrochener Reihe und mit bestem Erfolg für die Kunst und den Geschmack des Publicums sich fortpflanzen mögen.

Berichte.

Leipzig. *T.* Am 16. Juli gab der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche ein interessantes Concert, in welchem folgende Compositionen (aus früheren Concerten wiederholt) zur Aufführung kamen: 1) »Die sieben Worte« von Heinrich Schütz, 2) das 5stimmige Festlied von Joh. Eccard: »Ueber's Gebirg Maria geht«, 3) ein 4stimmiges Weihnachtslied von Michael Praetorius: »In Bethlehem ein Kindelein«, 4) das *Stabat mater* von Astorga. Gewiss sind die Zuhörer dem erstgenannten Werke mit grossem Interesse gefolgt. Denn es hat nicht blos den historischen Werth, das »erste deutsche Oratorium« zu sein — eine Weissagung der späteren herrlichen Entwicklung dieser Musikgattung — sondern diese Musik klingt auch an sich nicht unschön, freilich etwas herb, zum mindesten erträglich, wenn man nicht so unhistorisch, d. h. ungerecht, denken will, der ganzen älteren Musik, etwa bis auf Bach, den Namen Musik streitig zu machen. Giebt es doch unter den heutigen Musikern nicht wenige, die es ohne Scheu aussprechen, dass man die Eccard und Lasso und Leo und wie sie alle heissen, gleichviel ob Italiener, Niederländer oder Deutsche, einfach im Staub der Bibliotheken belassen solle, weil für die heutige Kunst kein Heil daraus zu erwarten sei. Man kann sich versucht fühlen hierauf zu entgegnen: *Ars non habet osorem nisi ignorantem.* Was ächte Kirchenmusik ist, kann nur an den Erzeugnissen jener grossen kirchlich-bewegten Zeit erkannt werden. Von diesem Standpunkte aus sei Herrn Riedel für diese Aufführung Dank gesagt. Der Totaleindruck des Oratoriums war ein sehr günstiger. Die Chöre am Anfang und Schluss wirkten gut, noch mehr das Soloquartett am Schluss der dritten Nummer, während freilich der psalmodirende Mittelsatz im Allgemeinen, vom Kunststandpunkte betrachtet, am wenigsten befriedigen konnte. — Die Ausführung der beiden Chöre a capella war technisch tadellos. Namentlich machte das Weihnachtslied den entsprechenden frischen und freudigen Eindruck. Die dritte Strophe wurde von den Solostimmen gesungen, sehr zum Vortheil des Totaleindrucks. Das Festlied von Eccard hätte einen noch zarteren Vortrag vertragen. — An der Wiedergabe des *Stabat mater* von Astorga, dieser vielleicht ausgezeichnetsten unter der Legion von Compositionen der berühmten Sequenz, hat sich Referent nicht so erfreuen können, als er gehofft hatte. Vorerst deutscher Text! Da Herr Riedel stets deutsche Texte singen lässt, so ist nichts dagegen zu sagen. Aber ein Verlust ist und bleibt es. Die Uebersetzung, wie es scheint von Herrn Riedel selbst aus verschiedenen zusammengestellt, eliminirte die specifisch katholischen Elemente. Im Allgemeinen fühlte sich Referent durch zu rasche Tempi irritirt. Die erste Nummer des *Stabat mater* würden feinere Nüancen beträchtlich verschönert haben. Uebrigens waren die Chöre trefflich eingeübt und klangen kräftig und frisch. Ihnen vor Allen gebührt die Ehre des Tages. Die Soli waren folgendermaassen vertreten: Sopran: Frau Reclam, Alt: Frl. Hinkel, Tenor: Herr Schild, Bass: Herr Föppel (aus Dessau) und Herr Poegner. Die Leistungen der Solisten waren durchaus befriedigend, indess keineswegs ausgezeichnet.

Erwähnt sei auch die Orgelbegleitung des Herrn Thomas, welche wir sehr angemessen nennen würden, wenn nicht der wiederholt getadelte Gebrauch 16füssiger Manualstimmen abermals gestört hätte.

*) Was wir dagegen in Mainz vermissten, war ein Localmittelpunkt für den geselligen Verkehr. Wer nicht auf den Ball, zu den Reunions der Sänger und Sängerinnen, *id est* der Tänzer und Tänzerinnen ging (es wurde an allen drei Abenden getanzt), der suchte vergeblich nach einem ruhigen Plauderstübchen, um mit geistesverwandten Musikern und Musikfreunden Ideen auszutauschen. Es waren zahlreiche und bedeutende deutsche Musiker in Mainz, indess bei dem Mangel an einem einigenden Mittelpunkte ausser der Festhalle sah man sich selten und suchte vergeblich.

Nachrichten.

Die »Hamburger Nachrichten« vom 17. Juli brachten die Erklärung eines Comités von angesehenen Herren und Damen, dass dieselben in den letzten Tagen des September in der grossen Michaeliskirche an zwei Abenden Beethoven's »Grosse Messe« und Mendelssohn's »Elias« unter Direction des Herrn Otten und Betheiligung der Damen: Frau Michal-Michaëli, Frau Joachim, der Herren Schultze (Bass für die Messe) und Stockhausen für den »Elias« zur Aufführung bringen werden. Ueber die Besetzung der Tenorpartie ist noch nichts Bestimmtes zu melden. Die beiden Concerte werden wohl am 28. und 29. September stattfinden.

Die letzte Lieferung von A. v. Dommer's Lexikon ist endlich erschienen und das treffliche Werk somit vollendet. Möchte es die Verbreitung finden, die es in hohem Maasse verdient.

Von A. Reissmann erschien soeben bei Bruckmann in München: Grundriss der Musikgeschichte. Das Büchlein (143 Seiten Octav) ist als ein Auszug der grösseren Geschichte der Musik desselben Verfassers zu betrachten und enthält ausser einer Einleitung (»Der Ursprung der Musik«) vier Capitel: Die rein sinnliche Wirkung des Tons beherrscht die gesammte Musikentwicklung (Chinesen, Inder, Aegyptier, Hebräer, Griechen). Die Tonkunst unter dem Einflusse des Christenthums. Der Volksgeist bestimmt die Weiterentwicklung der Tonkunst. Die Individualität gewinnt Antheil an der Weiterentwicklung der Tonkunst.

Unter den zum Bremer »Schützenfest« eingesandten Festliedern hat eine Composition von F. Wüllner den Preis der Annahme erhalten.

Leipzig. Hr. Dr. Langer, Universitäts-Musikdirector und Dirigent des »Zöllnerbundes«, hat an seinem Geburtstage ausser verschiedenen Ovationen von dem letztgenannten Vereine eine Lebensversicherungs-Prämie von 5000 Thlrn. erhalten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[117]

Neue Musikalien

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

	Ngr.	Ngr.
Bargiel, W., Suite für das Pianoforte. Op. 31	1	15
Beethoven, L. v., Trauermarsch für das Pianoforte aus der Sonate Op. 26	—	7½
—— Cadenzen zu Pianoforte-Concerten. Nr. 1—12 n.	1	3
Nr. 1. Cadenz zum ersten Satze des ersten Concertes von L. v. Beethoven. C dur n.	—	5
- 2. —— —— —— —— n.	—	3
- 3. —— —— —— —— n.	—	7½
- 4. —— zum ersten Satze des zweiten Concertes von L. v. Beethoven. B dur n.	—	5
- 5. —— zum ersten Satze des dritten Concertes von L. v. Beethoven. C moll n.	—	5
- 6. —— zum ersten Satze des vierten Concertes von L. v. Beethoven. G dur n.	—	5
- 7. —— —— —— —— n.	—	3
- 8. —— zum Rondo des vierten Concertes von L. v. Beethoven. G dur n.	—	3
- 9. —— zum ersten Satze des nach dem Violin-Concert Op. 61 arr. Concertes. D dur n.	—	6
- 10. —— zum Rondo —— —— D dur n.	—	3
- 11. —— zum ersten Satze des Concertes von W. A. Mozart. D moll n.	—	5
- 12. —— zum Rondo —— —— D moll n.	—	3
Bürgel, C., Suite in 4 Sätzen für das Pianoforte. Op. 6	1	—
—— 2 Balladen für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12	—	17½
Deprosse, A., 3 Lieder für 2 weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16	—	25
Gade, Niels W., Sonate Nr. 1 für Pianoforte und Violine. Arrang. für das Pfte. zu 4 Händen von Aug. Horn. Op. 6	2	—
Holländer, A., Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 9	1	—
—— 6 Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10	—	25
Liszt, F., Symphonie zu Dante's Divina Commedia für Orchester und Sopran- und Alt-Chor. Stimmen	10	—
Leonhard, J. F., Johannes der Täufer. Oratorium in zwei Theilen nach Worten der heil. Schrift. Op. 25. Clav.-Ausz.	6	20
Nottebohm, G., Variationen über ein Thema von J. S. Bach für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 17.	1	—
Rheinberger, Jos., 3 kleine Concertstücke. Nr. 1. Die Jagd, Impromptu. Nr. 2. Toccatina. Nr. 3. Fuge für das Pianoforte. Op. 5	—	25
Rietz, J., Altdeutscher Schlachtgesang für einstimmigen Männerchor und Orchester. Op. 12. Orchesterstimmen	2	—
Schumann, R., Carneval. Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 9	2	7½
Thomas, G. A., 6 Trios über bekannte Choralmelodien für die Orgel. Op. 8	—	15
Vogt, Jean, 6 Salonstücke für das Pianoforte. Op. 78	—	25
Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierschule oder musikalisches ABC- u. Lesebuch für junge Pianofortespieler. 15. Auflage	1	—
Wolff, B., Bilder aus dem Tonleben. Phantasien für das Pianoforte. Op. 10	—	22½

[118]

Bekanntmachung.

In unserer Stadt ist die Stelle eines

städtischen Musikdirectors

vacant und soll sogleich wieder besetzt werden. Die Stelle umfasst folgende Functionen:

1) Die **Leitung der Kirchenmusik** und des **Kirchengesanges** in unseren Kirchen zu St. Katharinen und St. Pauli, sowie die **Dirigentur** von **Oratorien.**

2) Die **Ertheilung** des **Gesangunterrichts am Gymnasio** in der nach dem jedesmaligen Lehrplane festzustellenden wöchentlichen Stundenzahl.

Das **Gehalt** der Stelle beträgt ausser **freier Wohnung jährlich 450 Thlr.** Es bleibt **vorbehalten,** dem Anzustellenden auch den **Gesangunterricht** an der **höheren Töchterschule** nach einer näher zu bestimmenden Stundenzahl zu übertragen. Geschieht die Uebertragung des Gesangunterrichts an der höheren Töchterschule auf den Erwählten, so tritt eine **Erhöhung des Gehalts um 50 Thlr. jährlich** ein. Tüchtige Musikdirectoren, welche, wo möglich literarisch gebildet, sich als Freunde und Kenner classischer Kirchenmusik bewährt haben, fordern wir auf, ihre Meldungen bis spätestens **den 1. September a. c.** an uns einzureichen.

Brandenburg, den 11. Juli 1865.

Der Magistrat
Gebbin.

Bearbeitungen Bach'scher Vocal-Werke

[119] von

ROBERT FRANZ

im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau.**

Joh. Sebast. Bach's Cantaten

im Clavierauszuge bearbeitet von **Robert Franz.**

Neue billige Ausgabe.

Nr. 1.	Es ist dir gesagt	1⅓ Thlr.
- 2.	Gott fähret auf mit Jauchzen	1 –
- 3.	Ich hatte viel Bekümmerniss	2 –
- 4.	Wer sich selbst erhöhet	1 –
- 5.	O ewiges Feuer	1 –
- 6.	Lobet Gott	1⅓ –
- 7.	Wer da glaubet	1 –
- 8.	Ach wie flüchtig	1 –
- 9.	Freue dich, erlöste Schaar	1⅓ –
- 10.	Gottes Zeit ist die allerbeste	1 –

Die Chorstimmen zu diesen Cantaten sind in demselben Verlage erschienen und in jeder beliebigen Anzahl zu beziehen.

Joh. Seb. Bach, Actus tragicus

Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste"

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Clavier-Auszug 1 Thlr. Singstimmen 10 Sgr.

Joh. Sebast. Bach, Magnificat

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 3⅓ Thlr. Orchesterstimmen 3⅓ Thlr. Orgelstimme 20 Sgr. Singstimmen 18¾ Sgr.

Clavier-Auszug { A. Grosse Ausgabe 2½ Thlr. B. Handausgabe in 8° 15 Sgr.

Joh. Sebast. Bach, Arien und Duette

aus verschiedenen Cantaten und Messen, dem **Magnificat** und der **Matthäus-Passion** mit Pianofortebegleitung bearbeitet von **Robert Franz.**

Neue billige Ausgabe in einzelnen Nummern à 5—15 Sgr.

[120] Die durch den Tod des **Directors** des hiesigen Musik-Instituts Herrn J. Lenz erledigte Stelle ist neu zu besetzen. Das jährliche Einkommen derselben beträgt Thlr. 452.—, ausserdem findet jährlich ein Concert zum Vortheil des Directors statt. Die Leistungen des Directors erstrecken sich auf die Ausbildung eines gemischten Chores und auf die Direction von 10 Winter-Concerten. — Anmeldungen zu dieser Stelle wolle man unter Beifügung der Qualifications-Zeugnisse bis zum 1. Sept. d. J. an unsern Intendanten Herrn J. A. Leroy hier gelangen lassen, welcher auch jede nähere Auskunft zu ertheilen gerne bereit ist.

Coblenz a/Rhein, den 22. Juli 1865.

Der Vorstand des Musik-Instituts.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 9. August 1865. **Nr. 32.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Orchestermusik). — Johann Wilhelm Hässler. Von Ludwig Meinardus (Schluss). — Miscellen (Aussprüche älterer berühmter Musiker. Gesammelt von G. N.). — Nachrichten. — Anzeiger.

Recensionen.

Orchestermusik.

Ferd. Hiller. Symphonie in E-moll für grosses Orchester Op. 67. Motto: »Es muss doch Frühling werden« (E. Geibel). Mainz, Schott. Preis der Partitur 10 fl. 48 kr., der Orchesterstimmen 16 fl. 12 kr.

S. B. Vorliegende Symphonie ist dieselbe, die am letzten Cölner Musikfeste aufgeführt, mit Beifall aufgenommen, und von uns in unserm Bericht (Nr. 24) nur in Kürze besprochen wurde, da wir in Folge des Umstandes, dass sie soeben erst im Druck erschien, auf eine folgende eingehendere Recension hinweisen mussten. Unser Urtheil lautete damals dahin, »dass wir uns vielfach an dem Werke zu erfreuen Ursache fanden, dass die drei ersten Sätze des Anmuthigen, Sinnigen, Reizenden sehr viel enthalten, und dass der Eindruck vielleicht ein vollkommener sein würde, wenn der letzte Satz, dem Motto entsprechend, endlich den wirklichen Frühling in all seiner Pracht, ohne alles Moll und in strömender Fülle zur Geltung brächte.« Wir können heute nach genauerem Studium der Partitur jenes Urtheil im Ganzen nur wiederholen und zu begründen versuchen, wobei wir noch bemerken wollen, dass das Werk, wenn es auch auf besondere Originalität nicht wohl Anspruch erheben kann, da es in seinen Motiven viel Mendelssohn'sche, Schumann'sche und andere Elemente enthält, doch in unserer Zeit die grösste Beachtung deshalb verdient, weil es aus geläutertem Kunstgeiste entsprungen erscheint und nichts von jener Krankhaftigkeit aufweist, die fast unserer ganzen modernen Literatur anhängt und von der selbst die Productionen der von uns am höchsten verehrten jüngeren Kräfte nicht ganz freigesprochen werden können.

Der Charakter unserer Symphonie ist im Vorneherein durch die Worte Geibel's bezeichnet: »Es muss doch Frühling werden«. Durch dieses vorgesetzte Motto wird der Phantasie des Hörers die unablenkbare Richtung gegeben, dass er von den Tönen und Klängen eine poetisch-musikalische Illustration des Kampfes des Winters mit dem Frühling, und des endlichen Siegs des letzteren, erwartet, möge er nun dabei an den Winter und Frühling in der Natur, oder im menschlichen Herzen, oder im grossen Völkerleben denken. Der Componist hätte gewiss das Motto nicht dazugeschrieben, wäre zwischen dem Geibel'schen Gedicht und seiner Composition nicht ein causaler Zusammenhang vorhanden, den er dem hörenden Theilnehmer nicht unangedeutet lassen wollte. Nun liegt etwas Eigenes in dem Worte »Frühling«. Wo dasselbe ausgesprochen wird, da knüpfen wir den Begriff voller ungetrübter Freude nach längerem unerfreulichen Zustande an, und wenn gar der Künstler das Wort als Motto hinschreibt, dann will man doppelt erquickt sein, denn man erwartet von der Kunst in ihren gelungenen Erzeugnissen eine Gewalt über das menschliche Herz, die selbst der Natur, der leblosen, nicht in gleichem Grade verliehen ist.

Unser Componist durfte sich nach dem Obigen nicht wundern, wenn die Zuhörer von seiner Musik eine dem entsprechende Wirkung hofften: »Es muss doch Frühling werden«! Der endliche Sieg des ungetrübten Dur, die lebendige, verschwenderische Fülle der Bildungen, mussten sie gegen den Schluss hin in immer gehobenere freudigere Stimmung versetzen, und wenn dies dem Tondichter nicht gelang, so hätte er besser das Motto verschweigen und einfach eine »E moll-Symphonie« ankündigen sollen. So waren uns beim Musikfeste in Cöln die Dinge erschienen, und so sind sie uns wieder beim Lesen der Partitur vor die Augen getreten. Die ersten Sätze haben, wie gesagt, viel Anziehendes, Interessantes, Geistreiches aufzuweisen; aber im letzten Satz will sich, trotz des E-dur, das jetzt Haupttonart wird, jene rechte Freude und strömende Fülle nicht einstellen, welche erforderlich wäre, um einen ungetrübten Totaleindruck nach des Tonsetzers Wunsch und Absicht hervorzubringen.

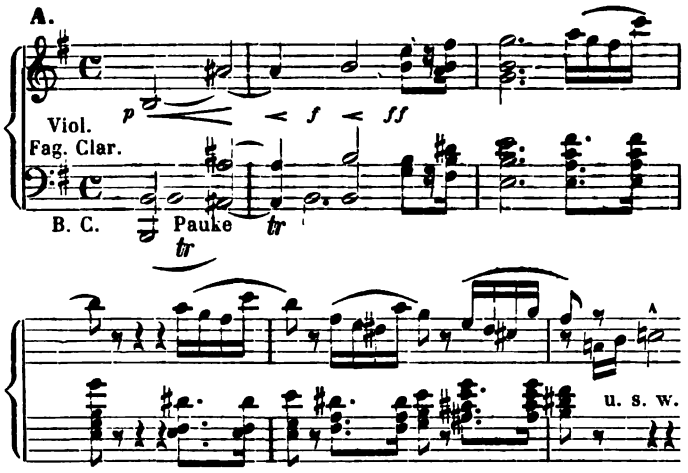
Die einzelnen Sätze der Symphonie, hier in ihrer Anlage und ihrem Inhalt dargestellt, werden den Leser näher über Obiges informiren und mögen daher im Folgenden eine specielle Besprechung finden.

Der erste Satz (E-moll 4/4, *Allegro energico e con fuoco*) giebt in seiner Tonart, seinen scharf markirten und abgesetzten Rhythmen, zuweilen auch ganz eigenartigen Klangfarben, ein Bild des »dräuenden Winters«, dessen Herrschaft noch ungebrochen, dessen kalte Majestät uns mit einer gewissen ritterlichen Pracht anspricht.

In den ersten Takten ist sowohl dieser Charakter des Satzes, wie auch der wesentliche thematische Stoff des Stücks ausgesprochen und wir drucken ihn daher hier auszugsweise ab:

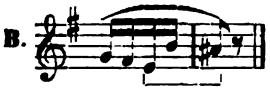
Digitized by Google

A.



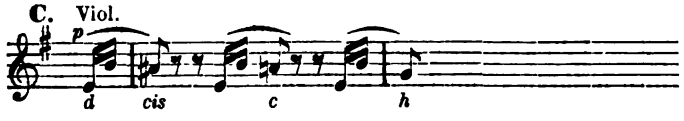
Zuerst baut der Tonsetzer diese Motive zu einem ordentlichen Thema aus, indem er durch Wiederholung auf anderer Tonart (A-moll) einen Hauptsatz feststellt; dann benutzt er den Stoff durch Zerlegung und Weiterführungen, um interessante Fortsetzungen zu gewinnen. So z. B. wird von der Figur

B.



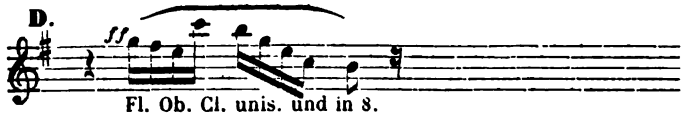
das letzte Stück abgeschnitten und

C. Viol.



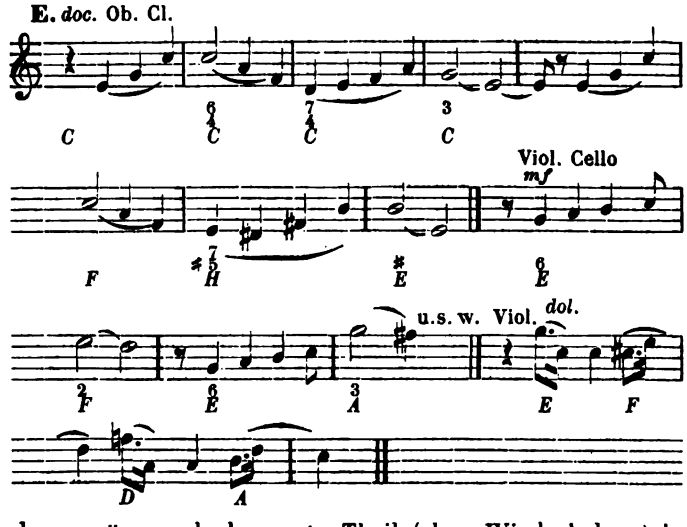
zur Fortsetzung benutzt, worauf später wieder eine ganze grössere Figur aus demselben Motiv entsteht:

D.



Nachdem später auch das Motiv mit der aufsteigenden grossen Septime sich in den Bässen geltend gemacht, folgt dann in C-dur Seitensatz und Episoden mit folgenden Tongedanken:

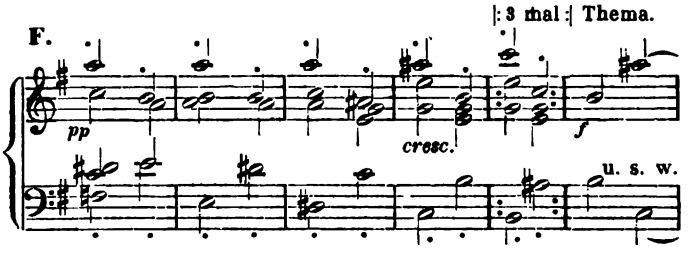
E. *doc.* Ob. Cl.



demgemäss auch der erste Theil (ohne Wiederholung) in C-dur abschliesst.

Dies ist der wesentliche melodische Stoff des ersten Satzes, der in dramatisch spannender und musikalisch das Interesse rege erhaltender Weise verarbeitet wird, so dass ein mannigfaches und doch einheitliches, abgerundetes Bild daraus entsteht. Jeder wird diesem Stücke »interessante Haltung« zugestehen müssen. Mit feinem Geschmack ist nichts zu lang ausgesponnen, wodurch es langweilig werden könnte, und die Modulationen, Satzverbindungen, thematischen Verwendungen etc. sind durchgängig von werthvoller Arbeit. Wir erinnern blos an das frappant und doch logisch eintretende Seitensatzmotiv im Durchführungstheile (Seite 37 der Partitur), wo der $\frac{6}{4}$-Accord G-dur nach dem längeren As-Sextaccord, auf dem zweiten Viertel einsetzend, von wahrhaft magischer Wirkung ist, dann an die letzten Takte dieses Stücks mit dem famosen *pianissimo*-C dur-Eintritt nach den grollenden Cellos, dem viermal aufsteigenden Septimen-Motiv und nach der Dominante (als $\frac{4}{3}$) von E-moll. — Als sehr interessante Satzverbindungen kann man bezeichnen Seite 8 bis zum Seitensatz u. A. — Thematisch interessant verwendet ist besonders das Septimen-Motiv am Anfange des Durchführungstheiles, dann vor dem Eintritt des Hauptthemas daselbst, wo sogar Aeusserstes gewagt ist:

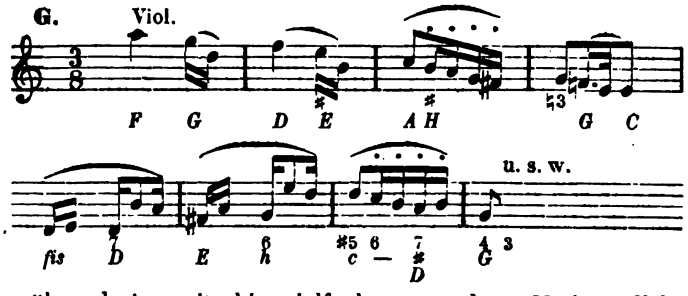
F.



und am Schluss des Satzes. Aber auch die Sechszehntelfigur giebt Stoff zu interessanten Partien, wohin wir die überdies eigenthümlich instrumentirte, sonderbar pfeifende mehrfach vorkommende Stelle rechnen wollen, wo Flöten, Oboen und Clarinetten *unisono* oder in Octaven jene Figur durchführen, die wir oben unter D. mitgetheilt haben. — Setzen wir hinzu, dass die Gruppirung des Ganzen eine sehr glückliche ist, indem sich ebensowohl sanft geschwungene, schön auf- und absteigende Linien, wie auch scharfe Gegensätze, helle Lichter und tiefe Schatten vorfinden (man verzeihe uns die Analogie!), und heben die wohlthuende Logik und Consequenz der harmonischen und modulatorischen Gestaltung hervor, so werden wir das Prädicat »schön« diesem ersten Satze ohne Weiteres zuerkennen dürfen.

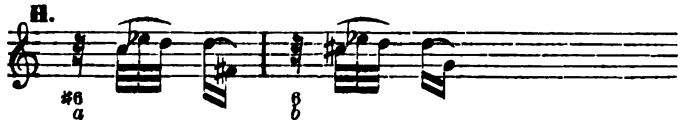
Der zweite Satz (C-dur $\frac{3}{8}$, *Adagio*) baut sich in herzgewinnender Weise über Themen und Motive auf, die nur leider etwas zu sehr an andere moderne Tonsetzer erinnern. Das Hauptthema ist ganz Gade'sch:

G. Viol.

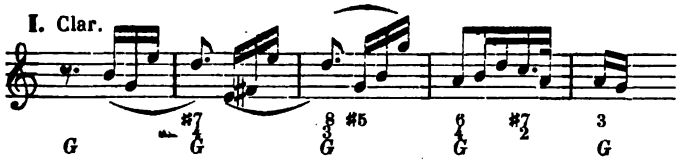


während ein weiterhin vielfach verwendetes Motiv auffallend an ein Schumann'sches erinnert:

Digitized by Google

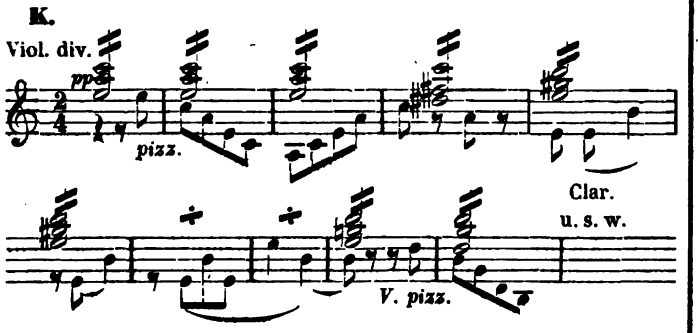


Dagegen will uns der eigentliche Seitensatz für eine Symphonie nicht nobel genug vorkommen:



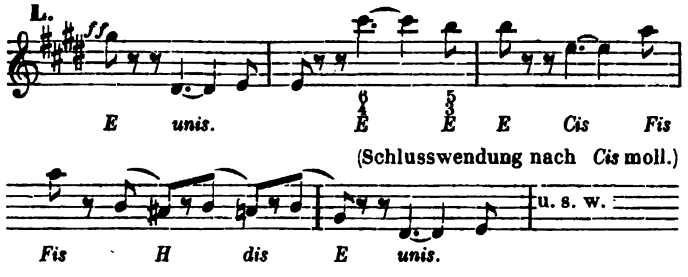
Vom Hauptthema haben wir den Eindruck, als sei es gleich anfangs zu reich harmonisirt und vielleicht auch zu schwankend in Bezug auf die Haupttonart; doch scheint es freilich, als sei jene Harmonisirung gleich ursprünglich mit der Melodie der Phantasie des Componisten entsprungen und lasse kaum wesentlich andere Harmonien zu; dann dürfte diese aber als Hauptthema überhaupt nicht ganz geeignet sein. Auffallend sind darin die absichtlichen Quinten der Celli, die aber in der That bei der harmonischen Fülle und Vielstimmigkeit nicht viel mehr auffallen, als etwa die berühmten der C dur-Sonate Op. 53 von Beethoven. — Formell abgerundet, an schönen Klangfarben reich, wird auch dieses Stück bei gutem Vortrag, und wenn man sich über die Anklänge hinwegsetzt, immer den Eindruck des Schönen machen und kann den Adagios der modernen »Romantiker« angereiht werden.

Im dritten Satz (A-moll ³/₄, *Allegro vivace*) ist Mendelssohn'sches Wesen, im Trio aber Schumann'sches vorwaltend. Gleich das Thema mit seinen Sechszehntel-Tremolos hoch liegender getheilter Violinen, Piccicatos der Violen und zweiten Violinen, und seinem Clarinett-Solo, gemahnt stark an Sommernachtstraum und Fingalshöhle:



während allerdings im weiteren Verlaufe manche recht originelle Stelle vorkommt, wie jene Sechszehntel der Geigen (Seite 126), die dann *forte* von Flöten, Oboen und Clarinetten *unisono* und in Octaven beantwortet werden, wobei wieder jenes sonderbare Pfeifen erscheint, das wir schon im ersten Satze anmerkten (die reichliche Anwendung von Piccolo hat ihren Antheil daran). Als einen sehr gelungenen Zug müssen wir auch den rhythmischen Fünfer bezeichnen, der, als Verlängerung des Themas, wo es zum ersten Mal im *Forte* auftritt, leicht verstanden wird und der Stelle einen ungemein humoristischen Aufputz giebt. Sehr reizend ist ferner eine Melodie in A-moll der ersten Violinen mit nebenhergehender Clarinette (Seite 135), die dann durch Vorausnahme der ersten zwei Noten des Piccicato-Motivs so hübsch in das Hauptthema zurückführt, welches auch durch die Tonart A-dur wieder eine doppelt glückliche Wirkung macht. Ferner wären auch die kaustischen Bässe Seite 143 und manche andere Einzelheiten zu erwähnen, die dem Stück trotz mangelnder Originalität der Hauptmotive zu glücklichster Wirkung verhelfen. — Das Trio, welches wir Schumann'sch nannten, bringt in A-dur eine Reihe fortgesetzter Synkopen in Melodie und paralleler Begleitung, zuerst von den Bläsern, dann von den Streichern ausgeführt. Neu ist Dergleichen jedenfalls nicht, wenn auch die Frage aufzuwerfen wäre, ob nicht statt Schumann schon Beethoven die von Manchen als zweifelhaft betrachtete Ehre dieser Erfindung zukommt. Sehr hübsch gestaltet aber Hiller das Weitere, indem er die Holzbläser das Piccicato-Motiv aufnehmen und stellenweise zu dem Synkopen-Thema des Trio erklingen lässt. Am Schluss des Trio fällt der Satz mittelst Trugschlusses von der Dominante von A-moll nach F-dur: wieder ein sehr einfacher und doch sehr glücklicher Aufputz! Das Stück verdient das Prädicat »reizend« gewiss mit vollstem Recht. Und wie gern opfern wir unser Verlangen nach Originalität der Grundgedanken, wenn der Componist ein Stück zu formen versteht, das wenigstens als Ganzes eigenartig wirkt und künstlerisch schön ist; wie sehr ziehen wir solche Stücke den verschrobenen Producten einer Originalität *à tout prix* vor!

Nachdem sich nun also der erste Satz in E-moll, der zweite im ruhigen C-dur, der dritte in elfenhaften Mondscheintänzen und A-moll bewegt hatten, tritt jetzt das Finale (E-dur ⁶/₈, *Allegro vivace*) auf. Man hat ein grosses Bedürfniss nach hellem Dur. Der Componist schlägt uns gleich bei den ersten Tönen ein Schnippchen, indem er (obwohl die Partitur, wie gesagt, E-dur vorzeichnet) nochmals allerlei Einleitendes zu sagen hat, was aus E-moll geht. Doch es dauert nur 12 Takte, und E-dur ist mit folgendem Thema erreicht:

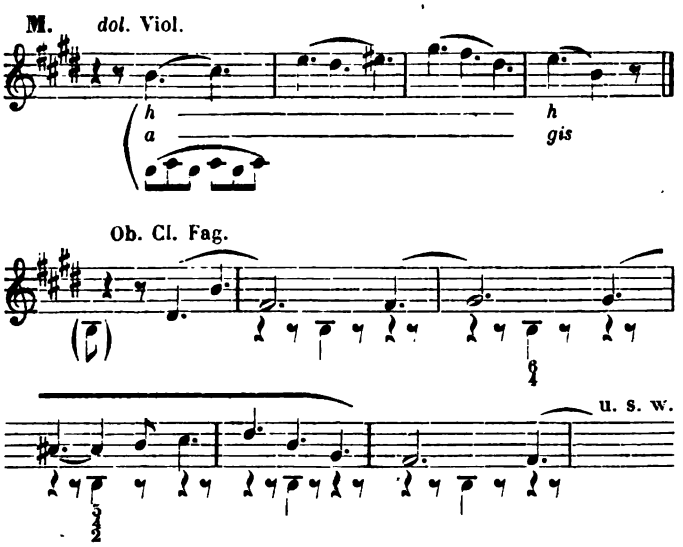


Die Tonart thut hier das Ihrige, aber das Thema, der Rhythmus scheinen uns nicht ganz genügend. Die etwas hinkende Accentuirung des zweiten Takttheils, die Monotonie, die in der dreimaligen Wiederholung dieser Figur liegt, welche dann nach den ersten acht Takten noch fort und fort sich geltend macht, und darin auch etwas mehr als billig an Schumann'sche Manier erinnert — all Das macht uns nicht den Eindruck, den wir von dem Thema eines Finales wünschen, und besonders von dem Finale eines symphonischen Werks, das sich mit dem »Frühling« irgendwie zu schaffen macht. Wir halten aber das Thema eines solchen Satzes für so wichtig, dass wir nicht glauben, ein Fehler in der Wahl desselben könne später durch geistreiche Behandlung u. s. w. unfühlbar gemacht werden. Man nehme irgend ein Final-Thema von Beethoven, oder auch seiner Vorgänger. Allemal steckt in solch einem Thema ein wahrer Feuerteufel von Kraft und Sprungfertigkeit, oder eine majestätische Figur mit hochgetragener Stirne, oder ein populäres Element, vor dessen Zauber Hoch und Niedrig sich beugen muss.

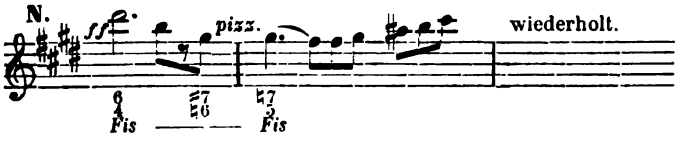
In der That, dieses Thema, so hübsch es sonst ist und so gewiss es anderswo die besten Dienste thun würde, scheint uns ein Fehler in dieser Symphonie. — Im Laufe

Digitized by Google

des Satzes kommt wieder manche liebe herzliche Melodie zur Geltung, von welchen jedenfalls folgende hier angeführt zu werden verdienen:



Ein weiteres (*Forte*-) Motiv klingt etwas stark an Wagner (oder Weber?) an:



thut aber als kurze Phrase gute Dienste. — All Das, obwohl es sich stellenweise in Molltonarten bewegt, würde unser Finale ganz reich und befriedigend gestalten, hätte das Stück ein Hauptthema zum Grunde, das an Wucht und Schönheit alles Andere überragte. — Was die Form betrifft, so scheint uns der Schluss zu früh einzutreten, obwohl das Stück lang genug ist. Statt des vielen E-dur hätten vielleicht ein paar tüchtige harmonische Rückungen, allenfalls ein paar grosse Pinselstriche à la Beethoven, wohl gethan und den Schluss grossartiger gestaltet, als eine Anzahl von mehr als zweihundert Takten es vermag, in welchen man trotz einiger Ausweichungen das Gefühl von E-dur nicht loswird.

Eine der besten Seiten unserer Symphonie ist die Instrumentirung. Dieselbe (ausser den Streichern und gewöhnlichen Holzbläsern noch Piccolo, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken) ist zwar stark und lässt einen geräumigen Saal nothwendig erscheinen; in einem solchen klingt sie aber auch prächtig.*) Klangwirkungen und Mischungen sind in dem Werke enthalten, die nicht schöner sein könnten. Auch hier zeigt sich der hochgebildete Musiker, der sich von den Sirenenstimmen der neuesten Zeit wohl hat ansingen lassen, wohlweislich aber, wie Ulysses, sich von den Genossen am Mastbaume festbinden liess, um nicht zu erliegen. Mit Ausschluss alles unmusikalischen Lärms und Getöns bewegt sich das Hiller'sche Orchester in jenem Bereiche des Wohlklangs und des noch künstlerisch berechtigten »Pikanten«, welches Mendelssohn, Schubert, Gade, Schumann, F. Lachner, Rietz dem Beethoven'schen Orchester zuzugesellen bereit und beflissen waren, ohne dieser Errungenschaft aber andere nothwendige Seiten der Kunst zu opfern.

*) Unter den uns bekannten würde z. B. ausser dem Gürzenich der Wiener Redoutensaal sich sehr für dieselbe geeignet erweisen.

Alles in Allem muss die vorliegende Symphonie als eine erwünschte Bereicherung der Literatur und der Concert-Repertoires bezeichnet werden. Möchte sie überall Aufnahme, liebevolle Darstellung und eine gerechte, verständige Beurtheilung finden.

Johann Wilhelm Hässler.

Von Ludwig Meinardus.

(Schluss.)

Doch wie die Sache auch sei, ausser Zweifel ist es, dass Hässler zur Entfaltung seiner Selbständigkeit nichts weiter bedurfte, als einer Loslösung von den beengten Verhältnissen, unter deren Bann und Druck er während seines Aufenthalts in Deutschland gewirkt hatte. Er verliess den deutschen Boden 1790 auf immer, ging auf Veranlassung seines aufrichtigen Verehrers, des Lord Ancram, zunächst nach London, wo er als »*the most excellent performer*« bald eine höchst einträgliche Thätigkeit fand. Doch schrieb er schon im November 1792 an die Seinigen in Erfurt »die Menschen sind hier gar zu kalt, ich gehe nach Russland«. — Und in Russland, nämlich zunächst in Petersburg, aber schon seit dem Jahre 1794 in Moskau, bis zu seinem Lebensende 1822, emancipirte er sich völlig von den hemmenden Einflüssen seines Vaterlandes und jenes Dilettantismus, dem er, durch äusserliche Nothstände seiner Lebensverhältnisse gezwungen, hatte dienen müssen. In welchem Umfange dies geschehen und wie sehr er selbst darunter gelitten, das beweisen die Titel der damals edirten Clavierwerke, 6 leichte Sonaten, 6 Clavier-Solos halb leicht, halb schwer u. s. f. Noch klarer aber liest man zwischen den Zeilen seiner »Vorberichte« [Apostrofen an seine Subscribenten], wie er sich in dem Schwunge seiner Conceptionen gehemmt fühlte, um seine Arbeiten dem Bedürfniss und der Leistung seiner Abnehmer zugänglich zu machen. Nur ein Beispiel mag an diesem Orte genügen. In einem der Vorberichte heisst es wörtlich:

»Ich habe leichte Sonaten angekündigt und meine Freunde könnten mich wegen der ersten Sonate dieses ersten Theils einer Unwahrheit zeihen: aber ich bitte sie, sich des Sprichwortes zu erinnern, welches alle Zeitalter wahr gefunden haben: Aller Anfang ist schwer. Soll ich denn eine so allgemein anerkannte Wahrheit zur Unwahrheit machen? Lesen Sie nur weiter, und Sie werden finden, dass ich mein Versprechen redlich erfüllt habe, wenn Sie nur von Sechsen Eins, höchstens Zwei subtrahiren. Sollten sich wider mein Vermuthen noch einige Schwierigkeiten finden; so werden sie durch Ihre Lehrmeister leicht gehoben werden können. — Der zweite Theil dieser Sonaten wird unfehlbar zu Michael a. c. erscheinen, und ich versichere, dass sie noch ungleich leichter sein sollen, als diese.« — — »Um mehrer Gemeinnützigkeit willen sollen sie in beiden Schlüsseln abgedruckt werden.« —

Auch Gerber (Lexikon etc. 1790), der seinen Landsmann als Musiker in jeder Hinsicht hochschätzt, beklagt diese seine Abhängigkeit von den dilettantischen Kreisen, für welche Hässler zu arbeiten gezwungen war, indem er äussert, »es würde an seinen Komposizionen nichts zu wünschen übrig bleiben, wenn er sich nicht genöthigt sähe, der eingeschränkten Kräfte und Kenntnisse der Käufer wegen, sein Feuer zurückzuhalten und nur immer Kleinigkeiten und sogenannte leichte Sonaten zu schreiben.« —

Gerber, der in seinem früheren Stile eine glückliche Vereinigung Ph. Em. Bach's und Jos. Haydn's ausdrück-

Digitized by Google

lich anerkannte, schreibt in dem Neuen Lexikon (1812) über Hässler's spätere Entwicklung:

»Aus allen den Stücken, welche seit 1793, das ist seit seinem Aufenthalte in England und Russland erschienen sind, scheint jene ängstliche Nachahmung der Bach'schen Manier gänzlich verschwunden zu sein. Dagegen findet man einen ungleich fliessenderen Gesang und ungleich mehr Grazie und Gefälliges in seinen Ideen, ohne doch seine harmonischen Kenntnisse dabei zu vermissen. So ist es denn wahr, dass der Künstler, gleich den Pflanzen, durch Versetzung in fremden Boden gewinnt.« —

Der Aufenthalt in Russland wirkte erlösend und befreiend auf Hässler's Selbständigkeit. Er lebte hier vorzugsweise in den Kreisen der höchsten Aristokratie, deren Gunst ihm auf die ermuthigendste Weise entgegengetragen wurde. Hier in den grösseren politischen Verhältnissen hatte man einen ungleich weiteren Gesichtskreis, als daheim in Erfurt. Hier erstrebte man höhere Ziele; fühlte, dachte, handelte, lebte grösser, leichter, schneller und bequemer, als Hässler es bisher erfahren hatte. Ausgestattet mit den seltensten Gaben für Kunst und Leben, mit einer geselligen, liebenswerthen Persönlichkeit und sprudelndem Geiste, räumte man dem deutschen Künstler von Seiten des Hofes wie der Aristokratie eine Lebensstellung ein, welche ihn über die gewöhnlichen Maassstäbe der Beurtheilung eines Musikers (zumeist war die Pflege der Musik in den Händen der Leibeignen) weit erhob. — So waren es wohl mehr diese günstigen Umstände, als die blosse »Versetzung in fremden Boden«, welche den bezeichneten Einfluss auf Hässler's künstlerische Entwicklung ausübten. Diesen Einfluss nahm er selbst an sich in dem Umfange wahr, dass es scheint, als habe er mit seiner ganzen Vergangenheit förmlich gebrochen und ein neues Leben von dem Zeitpunkte seiner Uebersiedelung datirt. Er gab von jetzt wenigstens erst alle seine Arbeiten mit Opus-Nummern heraus und fing mit Op. 1 an. Zwar nahm er Vieles von seinen früher in Deutschland edirten Werken wieder auf, allein das Meiste in neuer Gestalt, vollständiger, reicher und reifer bearbeitet. Seine Productivität war eine recht ansehnliche, obwohl die Reihe seiner Opuszahlen mit dem 50. Werke schon abschliesst. Allein ausser dem Vielen, was ohne solche Zahlen herauskam, wozu z. B. alle seine Arbeiten vocaler Gattung, alles für die Orgel Geschriebene und mehres Andere gehört, umfassen die 50 Nummern Werke von ungewöhnlichen Dimensionen, z. B. einen Band von 360 Vorspielen in allen Tonarten für das Forte-Piano, eine Arbeit, welche Hässler selber als eine »herkulische, die ihm beinahe das Leben geraubt hätte«, bezeichnet. Im Uebrigen liegen mir summarisch zusammengefasst vor: 52 Sonaten und Sonatinen für Clavier allein, bald mit, bald ohne einleitenden Satz als Fantaisie, Caprice, Prélude u. dgl.; die grössere Zahl derselben in drei Sätzen von vorzüglichem Bau, dessen Rococostil niemals nach der Schablone zugeschnitten, sondern stets von frischem sprudelnden Leben erfüllt und gesättigt ist. Unter den Sonaten finden sich verschiedene in grosser, nicht selten an Beethoven's Tiefe und Wärme gemahnender Form. Besonders erwähnt sei noch eine grosse Sonate für 3 Hände, eine solche für 4 Hände und eine für 2 Claviere, die beiden letztgedachten in kleineren Formen.

Ferner zähle ich 12 Sonaten mit Begleitung der Violine und des Violoncells; und für dieselben Instrumente 6 Leçons und *Caprice et Chanson russe variée*. Die Behandlungsweise des Trios ist selten eine die Selbständigkeit der drei Instrumente gleichmässig begünstigende. Das Cello, das erst durch die Verallgemeinerung der Anwendung des Contrabasses zur freieren Entfaltung seiner Eigenart, namentlich im Claviertrio, gelangte, musste im vorigen Jahrhundert sich noch durchweg gefallen lassen, den an sich dünnen, unzureichenden Clavierbass zu verstärken. Nur in Ausnahmefällen wird dem Cello einmal eine selbständige Aeusserung zumeist in Betheiligung an einem imitatorischen Satze anvertraut. Hässler wagt nun freilich schon mehr, emancipirt häufiger, als man es seiner Zeit gewohnt war, das Cello, während seine Violine fast ganz und gar selbständig neben der Oberstimme des Claviers einhergeht. Allein jener Typus, zumal in Behandlung des Cellos, ist doch in seinen Grundzügen noch nicht überwunden. Gleichwohl sind die Triosätze von entschiedenem Interesse für Spieler und Hörer.

Weiter entwickelt Hässler eine sehr starke Seite in der Form der Variation für Clavier. Es liegen deren in russischen Ausgaben vor: 8 *Chansons* und *Arietten* (deren 4 mit *Prélude* und keine mit *Fantasia*) Summa mit 86 Variationen. Der Formalismus, zu welchem diese Kunstgattung oft die namhaftesten Meister verleitet, wird hier überall durch reiche und geistvolle Erfindung und Combinationen der originellsten Art siegreich überwunden. Eine dieser Arbeiten: *Chanson russe* mit 14 Variationen Op. 9 (Petersburg 1795, zweite Auflage; die erste mit 12 Variationen ebendaselbst 1793) begrüsst Abt Gerber*) mit folgendem Ausdruck:

»Eine Kleinigkeit von nur 8 Takten, aber so simpler, naiver, edler und sprechender Melodie und Modulation, dass sie sogleich das Herz zur Theilnahme mit sich fortreisst. Und dies Interesse wächst, wo möglich bei jeder Veränderung, bis zum kräftigen Schlusse. Auf eine angenehmere Weise hätte sich Freund Hässler, nach einer Pause von einigen Jahren, bei den Liebhabern seiner Muse nicht in Erinnerung bringen können, als durch diese *Chanson*.« —

Es folgen nun noch 12 Werke für das Clavier allein, grösstentheils von ganz origineller Form und Erfindung, die über das musikalische Zeitalter, in welchem sie entstanden, weit hinausweisen und ihre Lebensfähigkeit mehr oder weniger zu allen Zeiten der Kunstgeschichte nothwendig bewähren müssen. Fassen wir sie zusammen, so gruppiren sie sich allenfalls unter den Rubriken: Instructives, Tanzförmiges, Charakterstücke und Phantasiestücke.

Instructives: Op. 29, *Etude en 24 Valses;* Op. 38, 50 *Pièces à l'usage des Commençants*; Op. 46, 32 *Pièces progressives;* Op. 47, 360 Vorspiele (siehe oben); Op. 49, *Etude en 24 Valses*. Diese Stücke für vorgeschrittene Schüler sind zur Ausbildung der Technik und vorzugsweise auch ächten musikalischen Sinnes und Geschmackes von unvergänglichem Werthe. Tanzförmiges: Op. 8 und 37, je 3 Parties, nähern sich schon der Sonate in ihrer Form. Einem Einleitungssatze (*Capriccio, Allegro* u. s. w.) folgen regelmässig zwei Minuettos und als vierter Satz ein *Allegro* im Stile des Rondeaus macht das Finale aus. Diese Partien liegen in vier verschiedenen Auflagen vor, müssen also sehr verbreitet gewesen und gern gespielt worden sein. — Op. 31. *Grande Gigue* in D-moll verräth unverkennbar die Schule Sebastian Bach's sowohl der Technik, als dem Inhalte nach. Es ist das einzige in Deutschland, nämlich bei Aug. Böhme in Hamburg, während Hässler's russischen Aufenthalts erschienene Werk und hat noch vor Kurzem eine neue Auflage erlebt. Vor wenigen Jahren ist die *Gigue* als Concertpièce in einer Aufführung der Euterpe zu Leipzig benutzt und wird auch, wie wir

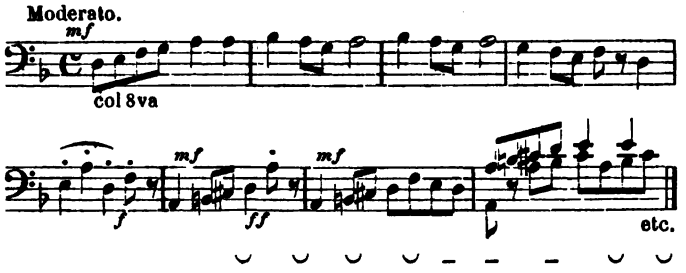
*) Neues Lexikon 1812.

Digitized by Google

hören, als Studienwerk am dortigen Conservatorium verwerthet.

Charakterstücke: Op. 27, *Cinq Pièces caractéristiques;* in den knappsten Formen einen poetischen Inhalt darstellend, dürften diese Stücke ziemlich die einzigen dieser Art sein, welche jene Kunstepoche aufzuweisen hat. Man ist versucht, sie als Vorläufer der Literatur unserer modernen Charakterstücke zu bezeichnen, zumal sie den Schwerpunkt ihrer Wirkung, ähnlich den modernen namentlich Schumann'schen kleinen poetischen Stücken, in eine geistvolle Harmonik und oft pikante Rhythmik setzen. Nr. 5, eine poetisch anmuthende Bearbeitung des Chorales »Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt«, spricht uns durch die Wärme des innern Erlebnisses fast wie ein dramatischer Vorgang unmittelbar entschieden an und charakterisirt den Autor als einen Romantiker älteren Stils, also als Geistesverwandten Robert Schumann's.

Phantasiestücke: Op. 35, 2 *nouvelles Fantaisies*; Op. 34, *Caprice, Divertissement, Romance et Presto*; Op. 18, *Préambule et Divertissement.* Op. 18 ist seiner Entfaltung und nicht minder auch seinem humorvollen Inhalte nach das grösste Werk für Clavier allein von allen, die mir vorliegen. Ich kann es mir nicht versagen, das Werk, wenigstens seiner Form nach, mit einigen Strichen zu charakterisiren: Das *Préambule*, in freier polyphonischer Entwicklung des folgenden im tiefliegenden Unisono beginnenden Themas abgefasst:



trägt das Motto: »Plagt mir doch den armen Mann nicht so sehr«. Die metrischen Accente zeigen, dass Hässler's Absicht gemäss die beiden ersten Takte des Themas die Worte des Mottos zum Inhalte haben und zum Ausdruck bringen sollen. Nach einer höchst gesteigerten Entwicklung dieses *Préambule*, welches mit der tiefliegenden leeren Quinte (ohne Terz) $\begin{matrix} d \\ A \\ D \end{matrix}$ abschliesst, folgt ein kräftiges, lebendiges *Allegro* in D-dur, der Form des ersten Sonatensatzes in seinem Satzbau entsprechend. Derselbe umfasst auf 6 Platten 37 enggehaltene Systeme. In einem breitentwickelten Largosatze G-dur mit brillanter Technik, im Stile des Beethoven'schen Adagios erster Periode, lässt uns der Autor jetzt in die Tiefen seiner Wärme und erregbaren Empfindung untertauchen, zu welcher ein höchst übermüthiges Scherzo D-dur, genannt Menuetto-Presto, einen herzhaften Contrast bildet. Dieser Satz steht ganz auf dem Boden des Beethoven'schen Stiles, sprudelt von Humor und Lebendigkeit, musikalischen Spässen, schroffen dynamischen Gegensätzen und lässt uns die Kämpfe fast vergessen, welche zwei Kunstepochen in der Seele unseres Meisters ausfechten mussten, um sie auf solche Stufe der Freiheit zu erheben und von den Schlacken der Verknöcherung und Verflachung zu reinigen. Nach diesem Scherzo hören wir wieder das grämlich schmollende Motiv: »Plagt mir doch den armen Mann nicht so sehr!« und zwar in pikantem Wechsel der Modulation: zuerst in H-moll; dann durch Vermittelung des im Unisono überleitenden Fis- in G-moll; in dieser Tonart auch mit verkehrter Richtung des Motivs, zweifelhaft stockend und schwankend, bis das D-moll erreicht und auf seiner Oberdominante das Motiv des jetzt lustig daher hüpfenden Finales, $^2/_4$ in D-dur, gefunden worden. In graciösem contrapunktischen und neckisch imitatorischem Spiele entfaltet sich nun zum Schluss der Rondosatz, der durch ein überraschend eingeleitetes herrliches Adagio, $^3/_4$ B-dur, einen tiefen sinnigen Hintergrund und Halt erhält und in höchst wirkungsvoller Weise durch eine langathmige, breitausklingende Coda das wahrhaft grossartig concipirte Werk beschliesst und krönt.

Als Op. 50 figurirt noch ein originelles Clavierconcert mit vollständig vorhandenen Orchesterstimmen. In seiner Form schliesst es sich zumeist an die der Mozart'schen Concerte an, doch ist es in vieler Beziehung ganz selbständig und enthält sehr humoristische und sinnige Züge zumal in der Instrumentirung, die sich zuweilen vom Clavier ganz loszulösen und demselben gegenüber zu treten scheint. Die technischen Anforderungen sind für geübte Spieler nicht erheblich, aber trotzdem fast durchgehends von fesselndem Interesse. — Die bisher angeführten Werke waren sämmtlich in Russland erschienen und nach Opuszahlen registrirt. Ohne solche Registratur edirte Hässler noch mehrere Vocalstücke für eine Singstimme mit Begleitung des Clavieres. In meinem Besitze befinden sich folgende: *Etrennes pour l'Année* 1799, Moskau. — *Elegie de Florian*, ebendaselbst. Beide Stücke mit französischem Texte. — *Night Thoughts on a Church Yard by Zachariae; London.* Der Text ist vom Autor selbst aus dem Deutschen ins Englische übertragen und in Form einer Phantasie in Musik gesetzt. — *Cantata per festeggiare le Nozze del Gran Duca Alessandro e della Principessa Elisabeth; Petersburg.* Text von J. A. C. Werthes. Für eine Singstimme (Sopran) und zweistimmigen Frauenchor, der gegen den Schluss des fast zu langen Stückes einfällt, übrigens von vortrefflicher Wirkung, zumal die Singstimme höchst origineller Weise vorher aus dem gesungenen Vortrag in den rein melodramatischen gesprochenen übergegangen ist. — Endlich Fünf deutsche Gedichte; Moskau. Diese stellen sich theils in Liedform, theils in freierer Balladenform dar, sind wie alle Gesangsachen Hässler's für die Stimme vortrefflich behandelt und enthalten manche Züge tiefer Innigkeit, wie sie Hässler eigen ist.

Unter den in Deutschland herausgegebenen Werken giebt es noch eine grosse Anzahl Clavier- und Singstücke, und 48 kleine Orgelstücke, die sehr bemerkenswerth sind. Näher auf Einzelnes einzugehen, liegt indessen hier nicht in meiner Absicht. Auch die höchst interessanten Lebensumstände Hässler's und seiner Familie, welche jedem Kunstnovellisten ein willkommenes Object für seine Feder sein würden, mussten in dieser flüchtigen Skizze ganz übergangen werden. Meine Absicht habe ich oben schon näher bestimmt, und dieselbe würde vollständig erreicht sein, wenn die geehrten Leser d. Bl., durch Vorstehendes veranlasst, ihr vorläufiges Interesse dem Meister zuwenden möchten, einem ächt deutschen, rastlos thätigen und um die Tonkunst in vielfacher Beziehung sehr verdienten Meister, der, wie ein Zeitgenosse in den Spalten dieser Zeitung (Juniheft 1800) bezeugt, »für Alles Grosse geschaffen«, zwar nicht epochemachend gewirkt, jedoch Werke von unvergänglicher Lebensfähigkeit in ansehnlicher Zahl hinterlassen hat, welche der Vergessenheit zu entreissen ich für einen der vornehmsten Zielpunkte meines eigenen künstlerischen Strebens erachte.

Digitized by Google

Bevor ich diese Mittheilungen abschliesse, bleibt nur noch eine Frage zu erörtern, die Frage, weshalb denn die Werke Hässler's, wenn sie wirklich werthvoll sind, sich keine weitere Verbreitung verschafft haben? Schon zu Hässler's Lebenszeit wurden in Deutschland Seitens der Freunde seiner Muse Klagen laut, dass von seinen Werken wenig oder nichts zu ihnen gelange. Dies erklärt sich durch die Schwierigkeiten, welchen der Verkehr mit Russland vermöge seines hermetischen Grenzabschlusses unterworfen war. — Ein anderer Grund aber lag auch in dem Umstande, dass Hässler fast alle Werke auf eigene Kosten edirte und den Vertrieb durch Commission besorgen liess, wodurch denn das Interesse für die Verbreitung, welches das Eigenthumsrecht den Musikhandlungen nahe legt, ein beschränktes bleiben musste. Ausserdem verlor Hässler durch den Brand von Moskau sämmtliche Platten seiner Werke und durch den Hamburger Brand ging eine im Besitze seines schon erwähnten ältesten Sohnes befindliche vollständige Sammlung seiner Werke zu Grunde. — Endlich bildete der herrschende Geschmack oder vielmehr Ungeschmack im Verein mit den stürmischen Kriegsjahren ein Hinderniss der Verbreitung, welches die Werke nicht zu überwinden vermochten. Nach dem Frieden regte auch in der musikalischen Welt ein neuer Genius seine Schwingen mächtig und mächtiger, und die Vergangenheit mit ihren namenlosen Aengsten und Schmerzen versank vorläufig in ein undurchdringliches Dunkel vor den blendenden Strahlen der neuen Zeit. Aber uns, dem Enkelgeschlechte jener neuen Zeit, taucht das Vergessene wieder auf und mahnt uns an die Pflicht der Pietät, die verschütteten Denkmäler des lebenskräftigen Menschengeistes wieder aufzugraben, uns an ihnen zu erquicken, zu erbauen und — in einer Zeit der Verwirrungen und Verirrungen — auf den Wegen zum ewig Schönen und einfach Wahren uns an jenen Zeugnissen wieder zurecht zu finden und gewiss zu machen.

Miscellen.

Aussprüche älterer berühmter Musiker.

Gesammelt von G. N.

Aus Mattheson's Schriften.

»Es ist mit der Music nicht, wie mit dem *Studio Numismatico*, und andere dergleichen Sachen, denen das Alterthum einen neuen und verjüngten Preiss beilegt; ihre grösseste Reitzungen bestehen in täglichen frischen Erfindungen, so ferne selbige mit dem wahren Zweck und der gesunden Vernunft übereinkommen.«

Ephorus (Hamburg, 1727) S. 82.

(Zur Lösung der Frage, ob in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bei Aufführung von Cantaten u. dgl. in der Kirche gedruckte Texte ausgetheilt wurden, kann Folgendes dienen:) Mattheson spricht in seinem »Ephorus« (Hamburg 1727) S. 90 von dem deutschen Text der Kirchencantaten und sagt bei dieser Gelegenheit:

»Bei einer jeden Music, sie sey welchen Stils sie wolle, wird dem Zuhörer was fehlen, wenn er den Text nicht in Händen hat. Die gedruckten Worte aber sind nunmehr hier, und anderer Orten Teutschlandes, so ordentlich eingeführet, dass man weiter nichts verlangen kann. Es ist auch solches der ersten Apostolischen Verfassung gemäss: denn das Wort Auslegung begreift es in sich, dass man die neuen Gesänge schriftlich eingeben soll. Wer aber eine Cantate, *a voce sola*, nicht verstehet noch vernimmt, wie viel weniger wird derselbe die im Contrapunct gemeiniglich gesetzte, und mit vielen Stimmen besetzte Sprüche Heiliger Schrift verstehen: denn der gemeine Mann weiss oft leider! eben so wenig von der Schrift und ihren Worten, als von Poesien und Cantaten.«

»Was soll man von den Philosophis sagen; die meisten unter ihnen kehren den wahren Sokratischen Satz: Dass die Musik die höchste Philosophie sey, so richtig um, als ob er ein doppelter Contrapunct wäre, und sprechen kecklich: Die Philosophie sey die höchste Musik.«

Patriot, 1728, S. 4.

Mattheson macht in seinem Patrioten, S. 291, bei dem 108. Psalm, welcher beginnt mit den Worten: »Gott, es ist mein rechter Ernst, ich will singen und dichten, meine Ehre auch« — die Bemerkung: »Merks, mein Freund, es soll mit unsrer Music kein Zeit-Vertreib, keine Kurzweil, keine Prahlerey, kein interessirter Kram, kein Miedlings-Wesen, kein Kunst-Gezänke, kein Neben-Werk seyn; sondern ein rechter Davidischer Ernst. Ernstlich sollen wir spielen, ernstlich sollen wir singen, ernstlich sollen wir dichten und componiren, das ist: mit Andacht, und von ganzem auf Gott, nicht auf Geld, gerichteten Herzen. Sonst ist weder Erbauung, noch Erhörung, noch Gedeien dabey.«

Die Music ist ein Amts-Werkzeug »des heiligen Geistes«.

Patriot, Hamburg 1728, S. 30.

Mattheson's Patriot, S. 41, führt u. A. folgende Worte aus Dannhauser's »Katechismus-Milch« an: »Das Lob Gottes ist die Cardinal- und Haupt-Tugend des andern Gebots. Gott loben stehet nicht in unserm Chur und freien Willen, sondern es lieget uns ob, als vernünftigen Menschen. — Mit Stimmen singen, und also Gott loben, es geschehe nun *choraliter* oder *figuraliter*, mit schlechten oder mit Kunst-Stimmen, stehet uns nicht frei, sondern es lieget uns ob: dieweil es Gott befohlen, du sollt meinen Namen nicht misbrauchen, *ergo*, sollt du ihn recht brauchen, du sollt ihn heiligen von allen Kräften. Alle deine Gliedmassen habe ich dir gegeben, und *consequenter* auch die Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Bass, mich dadurch zu ehren.«

»Der Glaube kommt aus dem Gehör.«

Römer 10, 17.

(Vgl. Mattheson's Ephorus S. 6.)

»Wenn es ausser Streit ist, dass einer jeden menschlichen Gesellschaft Vergnügung hauptsächlich auf der Tugend, den Sitten und der Gemüths-Beschaffenheit ihrer Mitglieder beruhet; so kömmt die Moral allerdings mit in unser Spiel: massen eines Theils keiner im Grunde ein guter Musicus seyn kann, der nicht zugleich ein tugendhafter, wolgesitteter Mann oder *ethicus* ist; andern Theils aber, nach Lutheri wahrem Ausspruch, die rechte harmonische Wissenschaft selbst gar feine, zu allen Dingen geschickte Leute macht.«

Patriot (Hamburg, 1728) S. 6.

»Ein nachdenkliches Wort findet sich bei dem Marsilio Ficino, einem Platonischen Philosopho und Theologo, einem Florentiner, der die Medicin und Musik studiret hatte. Derselbe sagt an einem Ort: *Non est harmonice compositus, qui harmonia non delectatur*, d. i. Wer keine Lust von der Harmonie empfindet, der ist auch nicht harmonisch gemacht.«

Ebenda, S. 74.

»Menschen-Kehlen sind wie Schiess-Gewehr: es wollen so wol die eine als das andre immer polirt und gebraucht werden; sonst verrosten sie.«

Ebenda, S. 84.

Digitized by Google

Nachrichten.

Der k. sächsische Hofopernsänger Schnorr von Carolsfeld, derselbe, welcher jüngst in R. Wagner's »Tristan und Isolde« zu München so grosse Anerkennung fand, und überhaupt als dramatischer Sänger sehr hoch gestellt wurde, ist in Dresden am Typhus gestorben.

Das Dresdner Sängerfest ist nach Wunsch der Theilnehmer und sehr prächtig ausgefallen. Die politischen und andere vielgelesene Zeitungen haben darüber aller Orten so viel berichtet, dass wir uns eines eigenen Berichts enthoben glauben. Das eigentliche Interesse des Festes fiel auch unstreitig ausserhalb der Musik. So wenig wir daher gesonnen sind, die Bedeutung desselben zu verkennen, so ist doch eine Musikzeitung nicht der Ort, wo davon weitläufig zu sprechen wäre. Was an neuen Chören daselbst aufgeführt wurde, ist wohl bereits gedruckt und kann dann in der Rubrik »Recensionen« besprochen werden.

Aus Zweibrücken wird uns gemeldet: Das vierte Concert des »Cäcilienvereins« am 20. Juli unter Direction des Herrn B. Neher brachte: Jagd-Ouvertüre von Méhul. Pamina-Arie aus der Zauberflöte. Notturno für die Oboe, vorgetragen von Hrn. A. Gottschalk I., Oboist am Hoftheater in Mannheim. »Der erste Mai« und »Sehnsucht«, Lieder für Sopran von B. Neher. Loreley-Finale von Mendelssohn. Die Sopran-Soli wurden von Frl. Jenny Hentz, einer sehr talentvollen jungen Dame vom Mannheimer Hoftheater, gesungen. Ihre Vorführung der Loreley ist eine vorzügliche zu nennen und hat dieselbe vermöge ihrer, mit metallreichem Organ und dramatischem Feuer gegebenen Leistung bedeutenden Erfolg errungen.

Der Oratorien-Verein in Esslingen gab Sonntag, den 16. Juli, in der Stadtkirche ein Concert, in welchem folgende Musikstücke zu befriedigender Aufführung kamen: »Herr, erbarm' dich«, Chorgesang, vom Pabst Gregor d. Gr. ums Jahr 600 in der Kirche eingeführt. Die Heiligung des Christen, Chor von Rich. Farrant. Präludium und Fuge (A-moll) für die Orgel von Seb. Bach. Geistliche Melodie für Sopran von Joh. Wolfgang Frank, mit Orgelbegleitung versehen von Ch. Fink. Die himmlische Hochzeit, fünfstimmiger Chor von M. Frank. Largo (G-moll) für Violine und Orgel von Tartini. Adagio religioso für Orgel und Violine von J. J. Abert. Chaconne für Violine von Seb. Bach. »Ehre sei Gott«, Chor von Dem. Bortniansky. »Vater unser«, Sopran-Solo mit Orgelbegleitung von Carl Nikola. Gebet, Kirchenstück für Chor, Streichinstrumente und Orgel von Ch. Fink.

Die »Deutsche Allg. Ztg.« lässt sich aus London berichten: Am Sonnabend, den 24. Juli, ist Meyerbeer's »Afrikanerin« zuerst über die englischen Bretter gegangen. Die Direction der Italienischen Oper von Coventgarden hatte verschwenderische Mittel auf die Ausstattung verwandt, sich dagegen auch erlaubt, fast in allen Acten gehörig die Scheere zu handhaben; sechs Stunden wären selbst für ein geduldiges Londoner Publicum zu viel gewesen. Die Aufnahme war im Ganzen eine warme, doch klagt man über Mangel an fliessenden Melodien. — Und ferner: Fräul. Adele Kinkel, eine Tochter des Dichters, wird, wie wir vernehmen, demnächst eine Kunstreise nach Deutschland antreten. Die grosse musikalische Begabung ihrer Mutter hat sich auf sie vererbt, und bei ihrem jetzt erfolgten Ausscheiden aus der musikalischen Academie hat sie den ersten Preis für Composition, die silberne Medaille, davongetragen, deren nur zwei in jedem Jahre vergeben werden.

ANZEIGER.

[121] **Gesang- und Musikschule.**

Ich beehre mich anzuzeigen, dass ich am 1. September d. J. eine **Gesangschule**, verbunden mit **Clavier-** und **Harmonielehre**, eröffnen werde. Der Cursus zerfällt in zwei Haupt-Abtheilungen: 1. Specielle Ausbildung der Stimme; 2. Lehre des Vortrags in allen Gattungen: im dramatischen, oratorischen und Concertgesang. Der Unterricht kann deutsch, französisch und englisch ertheilt werden.

Da der Unterzeichnete die Gesangsabtheilung selbst leitet, können vorläufig nur 20 Schüler und Schülerinnen aufgenommen werden. Der Unterricht währt vom 1. September bis zum 15. Juni.

Der Preis beträgt jährlich 100 Thlr. oder 250 M. C.

J. Stockhausen,
Kammersänger S. M. des Königs von Hannover, Dirigent des Philharmonischen Vereins und der Singacademie in Hamburg.
3. Gurlitt-Strasse. 3.

Juni 1865.

[122] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Rossini's Ouverturen
für das Pianoforte zu 2 Händen.

Armida	10 Ngr.	La Gazza ladra	15 Ngr.
Aureliano in Palmira	12½ –	L'Inganno felice	10 –
Il Barbiere di Seviglia	10 –	L'Italiana in Algieri	10 –
Bianca e Falliero	15 –	La Scala de Getta	12½ –
Il Bruschino	12½ –	Le Siège de Corinthe	20 –
Cendrillon	10 –	Tancred	10 –
Corradino	15 –	Torvaldo e Dorlisca	12½ –
Demetrio e Polibio	10 –	La Donna del Lago	7½ –
Edoardo e Cristina	10 –	Il Turco in Italia	10 –
Elisabetta	10 –	Le Comte Ory	5 –

Gluck's Ouverturen
für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.

Zu zwei Händen.		Zu vier Händen.	
Iphigenie in Aulis	10 Ngr.	Alceste	12½ Ngr.
Alceste	10 –	Armida	12½ –
Iphigenie in Tauris	10 –	Iphigenie in Aulis	12½ –
Armida	10 –	Iphigenie in Tauris	12½ –
Orpheus und Eurydice	10 –	Orpheus und Eurydice	12½ –

[123] Soeben erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Johannes der Täufer
Oratorium in 2 Theilen
nach Worten der heiligen Schrift
von
J. E. Leonhard.
Op. 25.
Clavier-Auszug 6 Thlr. 20 Ngr.

Leipzig, Juli 1865. **Breitkopf und Härtel.**

[124] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

L. van Beethoven's Ouverturen.
Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen von **E. Pauer.**

1. Prometheus	15 Ngr.	6. Fidelio (Leonore Nr. 4)	10 Ngr.
2. Coriolan	15 –	7. Egmont	15 –
3. Leonore Nr. 1	15 –	8. Ruinen von Athen	10 –
4. Leonore – 2	20 –	9. Namensfeier	15 –
5. Leonore – 3	20 –	10. König Stephan	15 –
		11. Weihe des Hauses	20 Ngr.

L. van Beethoven's Ouverturen.
Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen.
Neue Ausgabe.

1. Coriolan. Op. 62. C moll	— Thlr.	20	Ngr.
2. Leonore Nr. 1. Op. 138. C dur	— –	20	–
3. Leonore – 2. – 72. C dur	— –	25	–
4. Leonore – 3. – 72. C dur	1 –	—	–
5. Op. 115. C dur	— –	25	–
6. König Stephan. Op. 117. Es dur	— –	20	–
7. Op. 124. C dur	— –	25	–
8. Prometheus. Op. 43. C dur	— –	15	–
9. Fidelio (Leonore). Op. 72. E dur	— –	15	–
10. Egmont. Op. 84. F moll	— –	20	–
11. Ruinen von Athen. Op. 113. G dur	— –	15	–

[125] Ein junger unverheiratheter Musiker, der über seine wissenschaftlichen und künstlerischen Studien, wie über seine bisherige Thätigkeit die empfehlendsten Zeugnisse aufzuweisen hat, sucht eine Anstellung als **Lehrer** oder **Dirigent.** Gef. Offerten bittet man unter G. G. # 4 post. rest. Leipzig einzusenden.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 16. August 1865. **Nr. 33.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Bibliothek »classischer« Opern. 20. Lieferung: Santa Chiara). — Zwei fast vergessene Cello-Sonaten von Beethoven (Op. 102. C-dur, D-dur). — Miscellen ([Weberiana], [Aussprüche älterer berühmter Musiker. Gesammelt von G. N.]). — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Briefkasten. — Anzeiger.

Recensionen.

Bibliothek „classischer" Opern.

20. Lieferung.

Santa Chiara (*Sainte-Claire*). Grosse Oper in drei Aufzügen von Ch. Birch-Pfeiffer, französisch von G. Oppelt. Musik von E. H. z. S. *) Braunschweig, Henry Litolff's Verlag. Pr. $3^1/_2$ Thlr.

♮♭ Es ist nun eine geraume Zeit her, seit zwei junge fürstliche Brüder in Bonn studirten und neben ernsten Studien wetteifernd Poesie und Musik pflegten. Die Lieder, welche der eine Bruder dichtete, componirte der andere, und wer jene Liederhefte je kennen gelernt hat, muss ohne Rücksicht auf die Verfasser zugestehen, dass nach beiden Seiten hin ganz achtungswerthe Leistungen in ihnen vorliegen. An der Begeisterung, welche die beiden jugendlichen Herzen damals entzündete und erfüllte, mag allerdings die Verehrung für die holdselige Beherrscherin eines fernen Inselreichs grossen Antheil gehabt haben, aber dass diese Begeisterung in der edelsten Weise poetisch und musikalisch und zugleich in so tüchtiger Art sich zu offenbaren vermochte, darin liegt eben das Ehrenvolle, Anerkennungswerthe derselben. Der Liederdichter von damals trug den Namen Ernst, der Componist hiess Albert. Später fanden wir das Verhältniss umgekehrt. Letzterer hat neben vielem andern Schönen und Guten, das unter seiner sorgenden Pflege gedieh und das seinen Namen und sein Wirken seiner Familie und dem Lande, dem er später angehörte, so hoch geachtet und segensreich werden liess, nachmals vorzugsweise der Poesie sich zugewendet, während ersterer wetteifernd mit den Componisten seiner Zeit in die Schranken trat. Wir besitzen von ihm, viele kleinere Werke ungerechnet, ausser der vorliegenden noch verschiedene grosse Opern, die an mehreren Orten wiederholt aufgeführt worden sind.

Betrachten wir nun zunächst den Text der vorliegenden Oper. Von einer so gewandten und bühnenkundigen Schriftstellerin, wie Frau Birch-Pfeiffer sie ist, konnte wohl nur ein höchst wirkungsvolles und dankbares Sujet gewählt werden. Weiter stand zu erwarten, dass dasselbe mit kundiger Hand angeordnet und so dramatisch und effectvoll verwerthet würde, dass dem Tonsetzer ein Erfolg seiner Bemühungen und seiner Arbeit im Voraus gesichert erschien. Wirklich ist das ganze Gerippe der Dichtung vortrefflich ausgedacht, aber — diese selbst, die Gedanken, die Verse entsprechen dem nicht. In den gewöhnlichsten Reimereien — Lust und Brust, Liebe und Triebe, schief und tief, Sein und Pein u. s. f. — leiern sich ganze Seiten hin. Wie so viele ihrer Lust- und Schauspiele lässt sich auch dieser Text kaum lesen; es gehört die Entfernung der Bühne dazu, soll man ihn geniessbar finden und seine prosodischen Mängel vergessen. Wie die meisten übrigen Dichtungen der Verfasserin scheint auch diese nach einer gewissen Schablone gearbeitet zu sein. Chöre ohne Ende und ohne Handlung, Arien und Duette mit langgestreckten Versen, deren Schluss man kaum erlebt, und alles dies am hergebrachten Orte, verzögern den Verlauf der Begebenheit fortwährend. Und doch ist das Sujet im höchsten Grade interessant und spannend und mit einer Kunstfertigkeit, die einem Scribe Ehre machen könnte, ist alles hereingezogen, was die nach Abwechslung und überraschenden Effecten begierige Schaulust befriedigen und sättigen kann. Auch dieser Text hat unsern Beifall nicht; doch wollen wir die Klagen, die wir bei Gelegenheit der letzten Opernbesprechung (siehe Nr. 11—13 dieser Blätter) schon laut werden liessen, hier nicht wiederholen und uns der Handlung und ihrer Anordnung im vorliegenden Werke nun ungesäumt zuwenden.

Das Sujet ist aus der an tragischen und überraschenden Vorfällen so reichen russischen Geschichte genommen.

*) Die Opern der erlauchten Persönlichkeit, von deren einer oben für jetzt die Rede ist, sind an einigen Orten Deutschlands durch Aufführungen bekannt, aber, wie uns scheint, von der Kritik noch wenig berücksichtigt worden. Hat man sie vielleicht hie und da, namentlich wo ein Verhältniss natürlicher Abhängigkeit statt hatte, ein wenig überschätzt, so sind sie auf der andern Seite, besonders da, wo man gerade des fürstlichen Autors wegen dagegen eingenommen war und Allem, was »dilettantischen« Ursprungs, von vornherein abgeneigt ist, gewiss auch unterschätzt worden. Eben deshalb scheint es Pflicht der Kritik, unbeirrt durch die Stellung des Autors, wie durch radicale Antipathien, das wirkliche Verdienst abzuwägen und womöglich festzustellen. Die öfter aufgeworfene Frage, ob die Autorschaft jener Opern der fraglichen Persönlichkeit einzig und allein zuzuschreiben sei, welche in halbofficieller Weise dahin beantwortet wurde, dass nur die Instrumentirung von fremder Hand herrühre, mag hier unerörtert bleiben. Genug, dass diejenige Persönlichkeit, welche als Autor genannt wird, ihren Namen positiv den Werken selbst vorgesetzt hat, dadurch aber auch die künstlerische Verantwortung auf sich nahm und zu tragen hat. — Dass gerade die »Santa Chiara« zu obiger Besprechung für diesmal gewählt wurde, hat seinen Grund darin, dass diese Oper von Jenen, welche durch Aufführungen auch die andern kennen gelernt haben, als die gereifteste, wirkungsvollste bezeichnet wird. Vielleicht finden wir noch Gelegenheit, auch die übrigen Opern einer summarischen Behandlung zu unterziehen und dann von unserm Standpunkte ein Gesammturtheil über das Schaffen des fürstlichen Autors abzugeben. D. Red.

Digitized by Google

Die Handlung beginnt bald nach der, durch Apraxin bei der Insel Aland (16. Juli 1714) gewonnenen Schlacht, die Peter d. Gr. zum Herrn der Ostsee machte. Die erste Scene versetzt uns an den Hof des Grossfürsten Alexis. Dieser, ein Sohn Peters und jener hartgebackenen Altrussin Eudoxia Lapouchin, die der Czar um ihrer Anhänglichkeit willen an die barbarischen Sitten des Landes und den fast unbesiegbaren Aberglauben des Volkes und in Folge ihrer ausgesprochenen Unempfänglichkeit gegen all seine Neuerungsplane in das Kloster Susdab verbannt hatte, wo sie († 1731) noch das traurige Ende des übel erzogenen und schlechtgeleiteten Prinzen und die wechselnden Geschicke der Nachfolger ihres Gatten erlebte — war an die Prinzessin Charlotte Christine Sophie von Braunschweig-Wolfenbüttel vermählt. Diese beklagenswerthe deutsche Fürstentochter, wie so viele andere ihrer deutschen fürstlichen Schwestern das Opfer einer schmählichen Politik, hatte man an einen barbarischen Hof gebracht und einem Manne angetraut, der durch seine bestialische Rohheit und Brutalität sogar in den unfeinen Kreisen, in denen er, der künftige Herrscher, sich bewegte, Abscheu und Widerwillen hervorzurufen im Stande war. Charlotte, die Mutter zweier Kinder — einer Tochter († 1728) und des nachmaligen Kaisers Peter II. (starb, 15 Jahre alt, 1730 an den Blattern) — erlag bald den unnatürlichen Misshandlungen ihres Gatten und starb 1715. Wenige Jahre später erreichte auch diesen sein Verhängniss. Als Empörer gegen seinen Vater war er genöthigt zu flüchten. Nachdem er sich längere Zeit in Wien und Neapel aufgehalten hatte, gelang es einem arglistigen Briefe des Czars ihn zur Rückkehr und Unterwerfung zu bewegen. Kurz darauf neuer Umtriebe beschuldigt, ward er ins Gefängniss gebracht und von seinen Richtern einstimmig zum Tode verurtheilt. Er starb, obwohl begnadigt, am Tage nach der Verkündigung seines Urtheils an den Folgen der Nervenerschütterung, vielleicht auch durch Gift oder auf andere gewaltsame Weise, den 7. Juli 1718.

Dies die geschichtlichen Thatsachen. Die Dichterin zieht nun verschiedene Nebenpersonen herbei und giebt der Oper einen versöhnenden Schluss.

Charlotte, ehe sie an den russischen Hof gekommen war, hatte sich eines Tages auf einem Spaziergang in den Wäldern des heimathlichen Harzes verirrt. Ein französischer Edelmann, der in Russland Kriegsdienste zu suchen beabsichtigte und eine einsame Reise durch den Harz machte, begegnete der jungen Fürstin und geleitete sie zur Stadt zurück. Dieses flüchtige Zusammentreffen liess einen tiefen Eindruck bei beiden zurück. Victor, Chevalier St. Auban bewahrte nicht nur eine lebhafte Erinnerung an die schöne Unbekannte, er hatte auch ein Lied, das er von ihr hörte, seinem Gedächtnisse unvergesslich eingeprägt.

Im ersten Act der Oper sehen wir die Hofdamen und Cavaliere des grossfürstlichen Hofes versammelt, der Prinzessin Glückwünsche zu ihrem Wiegenfeste darzubringen. Da sie vom dienstthuenden Officier, Alphons de Laborde, abgewiesen werden, flüstern sie sich ängstliche Befürchtungen zu, dass wohl wieder in Folge häuslicher Misshelligkeiten die Fürstin abgehalten sein könnte zu erscheinen. Victor, vom Kaiser gesendet, zu dem bereits auch die Kunde von dem unheilvollen Geschicke der jungen Fürstin gedrungen war und der nun voll Theilnahme nach ihr forschen lässt, findet in Alphons unverhofft einen alten, lieben Freund. Beide haben nichts Eiligeres zu thun, als sich ihre Liebesschmerzen mitzutheilen. Victor klagt immer noch um jene schöne Unbekannte des Harzes, von der er auf ewig sich geschieden wähnt, Alphons liebt die Jugendfreundin und Vertraute der Prinzessin: Bertha von Blankensee. Ersterer, von seinen Erinnerungen überwältigt, singt endlich dem Freunde jenes schöne Lied vor, das er in seinem Herzen so treu aufbewahrt hat, und das ihn jetzt der verloren geglaubten Geliebten unerwartet wieder näher bringen soll. Plötzlich nämlich tritt die Prinzessin mit dem Rufe: »Mein Lied, mein Lied!« auf und findet in dem Sänger jenen fremden Edelmann, den auch sie nie vergessen konnte. Nachdem die Erkennungsscene vorüber ist und die Officiere entlassen sind, bereden die beiden Freundinnen, Charlotte und Bertha, in einem grossen Duette den Plan einer Flucht. Alexis hasst seine Frau, setzt sie um einer gemeinen Buhlerin willen, der sie die Aufnahme unter ihre Hofdamen verweigert und die nun den Verblendeten zu immer neuem Hader gegen die Gattin aufstachelt, zurück und misshandelt sie nicht selten auf die roheste Weise. Ein Bote, Herbert, ihr Geheim-Secretär und alter, treuer Diener, den sie heimlich an den elterlichen Hof gesandt hatte, kehrt zurück, aber ohne Trost und Hülfe zu bringen. Wie darf ihr Vater, der Herr eines kleinen Ländchens, es wagen, dem mächtigen Czaren Trotz zu bieten? Er verbietet der Tochter zu fliehen und ermahnt sie zum Ausharren. »So bleibt der letzte Rettungsengel nur der Tod« — so ruft in Verzweiflung das unglückliche Weib — »da mich der Vater von sich stösst«. Scheltend und missmuthig tritt in diesem Augenblicke Alexis ein. Ihm ist es unerträglich, dass Charlotte noch immer deutsche Bedienung um sich hat. Bertha und der alte Diener, der eben erst zurückgekommen ist, sollen verbannt werden, wenn nicht Euphrosine, seine Geliebte, unter die Hofdamen aufgenommen wird, ein Vorschlag, den die Prinzessin mit tiefster Entrüstung zurückweist. An diese Scene knüpft sich ein fröhliches, zu Ehren des Geburtstages der Fürstin veranstaltetes Fest.

Mitten in der trostlosen Umgebung, in der Charlotte leben muss, schlägt ihr doch ein warmes, treues Freundesherz. Sie hat einst durch einen Fussfall vor dem Czaren dem Sohne des griechischen Leibarztes des Czarewitsch das Leben gerettet. Dafür wacht nun auch Aurelius über ihrem theuren Leben. Von Alexis dazu aufgefordert, einen Gifttrank zu mischen, der in goldener Schaale während des Festes der Prinzessin gereicht werden soll, weiss er dieser einen schnellwirkenden Schlaftrunk zu geben. Sie, die wohl ahnt, worauf es ihr Gatte abgesehen hat, erbittet, ehe sie trinkt, noch die Versicherung, dass ihre Freunde ungefährdet in die Heimath zurückkehren dürfen. Aurelius sucht den Schmerz der Freunde, die um die Sterbende laute Wehklage erheben, zu lindern: »Was ihr auch seht und hört, bedenkt: ihr kann das Grab nur Freiheit geben; spricht doch der Herr: »durch Tod zum Leben!«« Während die Dulderin ihre letzten Worte ausspricht fällt der Vorhang.

Zweiter Act. Die Bühne stellt eine unterirdische Capelle vor; im Hintergrunde eine durch eine herabgelassene Gardine geschlossene Halle, zu der man auf einigen Stufen emporsteigt. In derselben ist der Sarg der Prinzessin ausgestellt. Unmittelbar unter ihr ist die kaiserliche Gruft zu denken. Ernste feierliche Priesterchöre flehen den Himmel um Gnade und ewige Ruhe für die Seele der Heimgegangenen an.

Alphons hat die Todtenwache. Bertha kommt mit gesenktem Haupte die Stufen herab. Ehe sie dem fluchbeladenen Lande auf immer den Rücken kehrt, wollte sie noch einmal die geliebte Freundin sehen. In einer Cavatine singt sie nun dem Geliebten, der sie bald ganz zu besitzen hofft,

Digitized by Google

ihren Entschluss vor, sich von ihm auf immer zu trennen, denn: »der Frühling zog vorüber, die Blüthen sind verwelkt, das Herz ist todt« — und ehe er auf alle diese niederschmetternden Reden zu antworten vermag, ist sie verschwunden. Alphons, durch seine Pflicht zurückgehalten, vermag ihr nicht einmal zu folgen. Zudem tritt in diesem Augenblick Victor ein. Auch er will der theuren Todten einen letzten Gruss sagen. Alphons lässt ihn allein, nachdem er vorher die Gardine zurückgeschlagen. Man sieht nun den offenen Sarg mit dem Leichnam Charlottens. Der Liebende giebt in begeisterten Worten seinen Gefühlen und Empfindungen Ausdruck und schwört Rache zu nehmen für den Frevel, der an dem edlen Weibe verübt worden ist. Plötzlich naht der Czarewitsch. Victor vermag sich eilig nur noch hinter einer Säule zu verbergen. Alexis, erkennend, dass er dem allgemein verbreiteten Glauben, der in ihm den Mörder seines Weibes erblickt, entgegentreten muss, hat sich zu dem verhassten Schritte entschlossen, die Todte noch einmal zu sehen. »Wohin ich trete«, sagt er, »gift'ge Schlangen, ein scharfer Dolchstich jedes Wort! Man starrt mich an mit bleichen Wangen und jede Lippe flüstert »Mord«. Kühn muss ich, dem Verdacht zu stehn, noch einmal die Verhasste sehn!« Vergebens sucht ihn Aurelius, der mit Sorge dem Ausgange seines Planes und der anhaltenden Wirkung des Schlaftrunks entgegensieht, von seinem Vorhaben zurückzuhalten: »Vorsichtig, Herr, bewahre dich vor Graun; es ist ein eigen Ding um das Gewissen! — Bleib fern ihr, sonst verräthst du selbst die That, die Leiche blutet, wenn der Mörder naht!« — Umsonst ertönen die frommen Gebetslieder der Frauen aus der Tiefe der Capelle. Auch das Entsetzen, das sich an die Fersen des Mörders kettet, seine Kraft erschlafft, seine Tritte wankend macht, vermag ihn nicht zur Entfernung zu bewegen. Aurelius erkennt nun mit Schrecken, dass der Schlaftrunk in seinen Wirkungen nachlässt. Nur mit Mühe gelingt es, die herbeiströmenden Frauen und Priester von dem Sarge entfernt zu halten.

Mit verstocktem Herzen fordert Alexis jetzt die Versammelten zum Gebet für die Verstorbene auf. Charlotte hebt bei den Worten desselben: »Rein mag vor Gottes Thron sie treten, wenn zum Gericht — er Sünder — ruft!« und nur von ihm bemerkt, ohne den übrigen Körper zu bewegen, die rechte Hand langsam. Neues Entsetzen ergreift den Mörder. Unter den lauten Chören, welche um sie ertönen und bei den Schlägen der mitternächtlichen Glocke erwacht endlich Charlotte völlig. Sie erhebt sich träumend. Aurelius tritt rasch zu ihr und fasst ihre Hand. Sie erblickt sich erstaunt im Sarge liegend. In diesem Augenblick öffnet der Arzt die Fallthüre der Gruft. Der alte Diener Herbert drängt sich durch die Oeffnung, umfasst mit kräftigem Arme die Scheintodte und zieht sie in die Tiefe. Die Fallthüre schliesst sich geräuschlos wieder. Aurelius wirft den Purpurmantel über den leeren Sarg. Mitternacht ist vorüber, der Sarg wird versenkt.

Dritter Act. Nach einer allgemein verbreiteten Sage wäre also Charlotte nicht gestorben, sondern durch die aufopfernde Treue einiger ihrer Diener gerettet und glücklich ins Ausland geflüchtet worden. Der Zuschauer sieht sich plötzlich aus dem fernen Norden in das zauberische Italien versetzt und findet die Helden der Oper am Fusse des Vesuves und der Küste des majestätischen Golfs von Neapel wieder. Chöre der Winzer, Fischer und Mädchen erklingen nach- und miteinander. Charlotte, unter dem Namen Santa Chiara, tritt unter das frohe Volk, sich selig preisend, dass ein Wunder sie durch Tod zu neuem Leben führte, und dass sie nun der Freiheit und der schönen Welt Gottes sich erfreuen dürfe. Sie ist der Schutzgeist der Gegend geworden. Mit ihr kam den Bedrängten Hülfe, den Betrübten Trost, den Leidenden Segen. Die Landleute umdrängen sie jubelnd und schlingen in ausgelassener Lust vor ihr ihre volksthümlichen Tänze. In all das wilde Treiben hinein tönt plötzlich die Glocke des Ave Maria. Die Lust verstummt mit einem Male, Alle sinken zur heiligen Jungfrau betend auf die Knie. Darauf aber beginnen sogleich wieder die unterbrochenen Tänze und Lieder nur um so jubelnder.

Bertha verabschiedet endlich die Landleute und ermahnt sie, auf einen fremden Mann, eine dunkle, unheimliche Gestalt, die seit einigen Tagen in der Gegend herumschleiche, Acht zu haben. Diese Erscheinung macht der Freundin lebhafte Sorge und giebt ihr Veranlassung zu einer recht hübschen Romanze. Auch Charlotte fürchtet ein Schattenbild. So lange die Erde ihren Mörder trägt, vermag sie sich ihrer Freiheit nicht ganz zu erfreuen. Sie erzählt nun, dass, als sie im Sarge lag, sie weinen hörte und dass das Wort Liebe, theurem Munde entströmt, plötzlich in ihrer Seele Nacht wie ein lichter Strahl gefallen sei und dass es noch immer in ihr fortklinge.*) »Du liebst«, antwortet Bertha, »Unselige, welch Geschick! Im Grab erkanntest du das Glück, das fremd dir war — ich habs besessen, Alphons! Nie kann ich dein vergessen.« Hornsignale hinter der Scene. Bangen ergreift das Herz der Freundin, die zu Gott fleht, sie nicht aufs Neue in die Hände der Feinde fallen zu lassen.

Ein Sbirre, Alphons, Victor und Aurelius betreten, von verschiedenen Seiten herkommend, die von den Frauen verlassene Bühne. Victor wird von seiner Rache getrieben, dem Czarewitsch, dessen Spuren er bis hieher verfolgt hat, nachzuforschen. Alphons und Aurelius handeln im Auftrage des Kaisers, der des aufrührischen Sohnes unter allen Umständen sich bemächtigt sehen will. In die wiederholten feierlichen Racheschwüre Victors hinein klingt plötzlich jenes liebliche Lied, das sich seiner Erinnerung so tief eingeprägt hat und das nun so zum zweiten Male die Liebenden wieder zusammenführen soll. Charlotte verleugnet aber jetzt den Freund, niemals hat sie ihn früher gesehen, was ihn so heftig bewegt, kann nur ein täuschender Traum sein. Von ihr befragt, was die Fremden in die einsame ferne Gegend locke, theilt Alphons mit, dass sie im Auftrage des Kaisers nach Alexis forschten, der, des höllischen Complottes gegen des Vaters Leben verdächtig, hieher geflohen sei. Victor, die Absicht Charlottens, ihre ganze Vergangenheit in ewiges Vergessen zu hüllen, durchschauend, und beseligt von der Gewissheit, sie am Leben zu wissen, gelobt, seliger Hoffnung voll, alle ihre Wünsche zu erfüllen.

*) Eine Chorstelle aus Nr. 12 und Recitativ und Arie Nr. 14, sowie das Recitativ des Alexis Nr. 15 und Anderes fehlt theils im Clavierauszuge, theils giebt dieser ganz verschiedenen Inhalt als das Textbuch. Hier sehen wir, nachdem die Volksmassen sich entfernt, die Frauen Charlotte und Bertha traulich plaudernd beisammen. Wir erfahren, dass Herbert die Flucht aus der Grabcapelle im Dunkel der Nacht glücklich bewerkstelligt, dass es ihm gelungen, die Freundinnen bis hieher zu führen und ihnen hier ein sicheres Asyl zu verschaffen. Nun ist der kaum von schwerer Krankheit Genesene schon seit einigen Tagen weggegangen, um ein Schiff zu suchen, das die Flüchtigen nach Amerika bringen soll. Kaum haben die Frauen die Scene verlassen, so tritt Alexis auf. Mit Zaubergewalt zieht es ihn, den ruhelos von Land zu Land das Gespenst seines bleichen Weibes, der Hass seines Vaters jagt, nach dieser Gegend. Er weiss sich bewacht, heimlich verfolgt, scheu flüchtet er vor jedem Geräusche. Auch jetzt eilt er wieder dem finstern Schlund des Kraters des Vesuvs zu. Nach ihm treten Victor, Alphons und ein Sbirre auf. Sie sind dem Flüchtigen auf den Fersen.

Digitized by Google

In diesem Augenblick stürzt Alphons, athemlos den Berg herabeilend, herein, die Nähe des Czarewitsch ankündigend. Dieser, langsam vom Hügel rechts herunterkommend, mit scheuen Blicken zuweilen rückwärts sehend, wird wiederum von all den schrecklichen Visionen, die seinen Geist bis zum Wahnsinn martern, verfolgt. Peinigender Durst quält ihn, ein glühend Fieber saugt das Blut ihm aus den Adern. »Einen Trunk!« so ruft er. »Gebt Wasser mir! Ihr hört es, ich will trinken! Elendes Volk, gehorchen lehr' ich dich!« Victor hält ihn von der Schwelle von Charlottens Wohnung zurück, und sofort entbrennt zwischen beiden tödtlicher Hader. Das Volk, vom Geklirre der Degen herbeigelockt, dringt herein. Und nun beginnt Victor seine Anklage: »Alexis Czarewitsch! Du warst geboren der Sohn des grössten Mannes dieser Zeit. Des Thrones Glanz, für den dich Gott erkoren, hast du durch Mord und Hochverrath entweiht!« Ihr tritt der zum Aeussersten gebrachte Prinz heftig entgegen, während Charlotte für die Erhaltung des kaum wiedergefundenen Geliebten zu Gott fleht und die Volksmassen verwundert und theilnehmend der seltenen Scene sich zuwenden. Als die Aufregung am höchsten gestiegen ist, tritt Aurelius mit dem Rufe: »Im Namen des Czaren haltet ein« unter die Streitenden. Alexis glaubt, als er Russen erblickt, sein Spiel gewonnen und wähnt schon, dass sie kämen, ihn auf den erledigten Thron heimzurufen. Statt dessen erfährt er nun, dass die Verschwörung entdeckt wurde, dass die Genossen ihn verrathen haben und dass er vom Senate zum Tode verurtheilt ist. Ausser sich über diese Nachrichten will er wenigstens noch Rache an dem ihm gegenüberstehenden Feinde nehmen. Im entscheidenden Augenblick stürzt Charlotte zwischen die Kämpfenden. Nun, wähnend, das Grab habe die Todte ihm entgegengesandt, umfängt völliger Wahnsinn seine Sinne. Vergebens ruft ihm die Gerettete zu: »Zum Gott der Gnade heb' die blut'gen Hände — lass' ab vom Frevel, denn du stehst am Ende!« Wilde Verzweiflung hat ihn erfasst: »Zum Ende! — Weh! — Posaune des Gerichts! — Die todte Hand bohrt sich in mein Gehirn! — Dort harret mein das Blutgericht — das Beil — dort die Verhasste an des Himmels Schwelle — eh ich dich wiederseh — hinab zur Hölle.« Nach diesen Worten tödtet er sich selbst.

Die Liebenden, deren Verbindung ferner nichts mehr im Wege steht, und Charlotte, die selbst des Czaren Vatersegen auf ihren ferneren Lebensweg empfängt, gehen vereint einer neuen Zukunft entgegen. Die Oper schliesst rasch ab.

(Schluss folgt.)

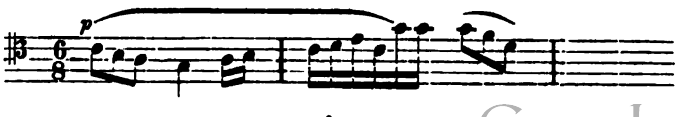
Zwei fast vergessene Cello-Sonaten von Beethoven.

(Op. 102. C-dur, D-dur.)

—*a*— So lange wir Gelegenheit haben Concertprogramme der verschiedensten deutschen Städte zu lesen, selbst Concerte zu besuchen und in Dilettanten-Kreisen Musik zu hören — ein Zeitraum, der ungefähr ein Viertel-Jahrhundert umfasst —, ist uns immer die Wahrnehmung aufgestossen, dass gewisse Stücke berühmter Meister eine beinahe übermässige Beliebtheit geniessen, während man anderen Stücken derselben selten oder nie begegnet. So wenig wunderbar diese Wahrnehmung an sich scheinen mag, da dem populär Gehaltenen, dem leichter Zugänglichen und dabei doch Wirkungsvollen sich immer ein grösserer Kreis von Freunden und Verehrern erschliesst, als dem sehr Eigenthümlichen, Schweren oder gar Barocken, so ist doch manchmal mehr der Zufall, manchmal auch Bequemlichkeit, oder gar Nachlässigkeit von Seite der Künstler schuld, die oft genug mit ihrem Repertoir es sich sehr leicht machen, und sich zumeist eher die Frage vorlegen: »Wovon habe ich am meisten Beifall zu erwarten«, als die: »Welche Kunstwerke sind dem Publicum noch am wenigsten bekannt und verdienen deshalb am öftesten gespielt zu werden«?

Was nun unsern Meister Beethoven anlangt, so ist es seltsam, dass, während die letzten Quartette von mehreren strebsamen Quartettgesellschaften längst ihrem Publicum zu eigen gemacht sind, während reisende Pianisten die letzten Solo-Sonaten wiederholt und mit dem besten Erfolg (auch den betreffenden Künstlern selbst zum Vortheil) gespielt werden, manche andere Kammermusikwerke Beethoven's fast vollständig vernachlässigt werden. Dahin sind zu rechnen die G dur-Sonate mit Violine Op. 96, noch mehr aber die beiden Cello-Sonaten Op. 102.

Diese Vernachlässigung ist uns um so unbegreiflicher, als ausser dem letztgenannten Opus nur noch drei Cello-Sonaten des Meisters überhaupt existiren, und diese Form doch sonst äusserst beliebt ist. Die Sonate in A-dur Op. 69 ist unstreitig eine der bedeutendsten dem Gehalt nach, und zugleich die abgerundetste in der Form. Was dagegen die beiden Sonaten Op. 5 betrifft, so stehen sie sowohl an Tiefe des Gehalts wie an Präcision und Gedrungenheit der Form der A dur-Sonate nach, wenn sie auch sonst äusserst lieblich erfunden sind und eine seltene Fülle schöner Gedanken enthalten. Die in Rede stehenden zwei Sonaten Op. 102 dagegen halten sich in geistig musikalischem Gehalt eher noch über als unter der A dur-Sonate, sind aber freilich in der Form nicht durchweg so abgerundet, fliessend und verständlich. Es ist eine eigene Erscheinung, dass grosse Männer in ihren spätesten Productionen mitunter einer mystischen Dunkelheit verfallen, die für den Kenner ungemein viel Anziehendes hat, dem Laien aber eine Mauer des Verständnisses bietet, über die er nur mit einiger Anstrengung hinwegkommt; daher denn die Künstler, die nicht selbständige künstlerische Zwecke verfolgen, sondern den gehorsamen Diener des Publicums abgeben, ihre Hand von solchen Sachen gern ganz lassen. Die Sonaten Op. 102 sind aber nicht etwa durchgängig dunkel, mystisch oder wunderlich, sondern es können höchstens einige Sätze derselben so bezeichnet werden. Wir nennen diese sogleich: es handelt sich um das Andante (Einleitung) der C dur-Sonate, dann die Fuge (Finale) der D dur-Sonate. Das Uebrige weicht nur durch die äusserste Gedrungenheit der Form, die nicht eine überflüssige Note duldet, und die alle Schönrednerei, alles was sich der Phrase nähern will, ausschliesst, von den andern Sonaten ab, will daher allerdings näher gekannt sein, erregt dann aber auch den ganzen Musik-Menschen auf das wunderbarste. Und selbst jene Sätze, welche wir von Dunkelheit oder barockem Wesen nicht freisprechen können, werden bei näherer Bekanntschaft mindestens nicht geradezu unverständlich, sondern höchstens etwas eigen oder sonderbar erscheinen, zum Theil in Beziehung auf periodische Anordnung und verschobene Cadenzirung. In dem einleitenden Andante der C dur-Sonate (welches allerdings nur 27 Takte zählt) vermeidet der Meister wie absichtlich, oder weil das Motiv ein in sich selbst übergehendes ist:



Digitized by Google

die vollkommene Cadenz derart, dass nur einige kleine tonische Abschlüsse stattfinden, die überdies auf schwache Taktheile verdrängt erscheinen: eine Besonderheit, die dem Ganzen etwas Lallendes, Verzücktes, nicht zum Ende Gebrachtes verleiht. Nachdem der Satz endlich in der Tonika verhallt hat, schiesst plötzlich das Allegro in A-moll hervor, welches jetzt Hauptton wird. Von nun an bewegt sich die Composition in festen, energischen Tongedanken.*) Dieses Allegro gehört zu den geistvollsten Sätzen Beethoven's und ist so merkwürdig gedrungen, dass sein ganzer Inhalt auf 5¼ (Partitur-) Seiten steht. Etwas sonderbar rasch schliesst er ab. Als wolle der Meister von einer vollkommenen Cadenz nicht viel wissen, verdrängt er abermals den tonischen Accord auf das dritte Viertel und bricht überhaupt, nachdem er 10 Takte vor dem Schluss noch einen grossen Anlauf nehmen zu wollen schien, sehr plötzlich ab. Wir stehen nicht an, in solchen Dingen reine, vollkommene Schönheit nicht zu finden, allein einem Meister, der so viel Hohes und Grossartiges in schöner vollendeter Form ausgesprochen hat, darf man eine Besonderheit, etwas Barockes nicht nur nachsehen, er hat auch das Recht zu verlangen, dass man es sich gefallen lasse.

Das folgende Adagio bewegt sich wieder in freier Phantasie ohne deutliche Formen, kehrt dann, wir möchten beinahe sagen, unmotivirt, zum Andante-Thema zurück, und macht endlich einem höchst humoristischen Rondo Platz, das von Erfindung und Kraft strotzt und stellenweise geradezu Heiterkeit erwecken muss. Vergleiche die pastoralen Bassquinten des Cello mit der gegen den Takt abschliessenden Nachahmungsfigur, und der endlichen lieblichen Auflösung in einen längeren Orgelpunkt. Dieses Stück ist eine Perle unter den Beethoven'schen Finales und verdient allein schon, dass die Sonate öfter vorgeführt werde.

Die zweite (Ddur-) Sonate zerfällt in drei grössere Sätze. Der erste Satz bewegt sich in straffen und stolzen Gedanken, denen innige und höchst ausdrucksvolle gegenüberstehen. Wunderbar ist der zweite Theil mit dem zweimal *pianissimo* auftretenden kleinen Nonen-Accord und seinen unmittelbaren Gegensätzen sehnsuchtsvoller Klage und stürmischer Lebhaftigkeit.

Nach dem ersten Satz folgt ein Adagio in D-moll, über welches wir kein anderes Adagio des Meisters zu setzen wüssten. Ein choralartiges, von tiefster Empfindung getragenes Thema, das in den tieferen Chorden, wie schwerer, dumpf gesättigter Orgelklang, ertönt, wechselt ab (später mannigfach variirt) mit einem ebenfalls in Moll (aber in A) stehenden, in Nachahmungen sich bewegenden Motiv, und mit einer Dur-Melodie voll wunderbarer Hoffnungsseligkeit, die wie freundliches Sonnenlicht dunkelste Schatten unterbricht. Die letzte Stelle vor dem Dmoll-Schluss, wo das Cello die beiden Moll-Themen bringt, von höchst eigenthümlichen Figuren des Claviers oben und unten umgaukelt, hat für uns etwas Erschütterndes, wie wir es in des Meisters Sonaten mit einem Streich-Instrumente nicht noch einmal zu finden wüssten.

Wie ist es nur möglich, dass Pianisten und Violoncellisten sich nicht immer und immer wieder gedrängt fühlen, das Publicum zum Mitgenuss so wundervoller Tongestalten heranzuziehen? Die Antwort auf diese Frage liegt zum Theil leider — in der folgenden Fuge, deren sonderbaren Humor dem Vorhergegangenen gegenüber zu begreifen in der That eine schwierige und bedenkliche Zumuthung ist. Auch muss es eine barocke Idee genannt werden, für so klangverschiedene Instrumente, wie Clavier und Cello, eine Fuge zu schreiben, eine Form, welche unerbittlich eine gewisse Uniformität des Klanges erfordert. Da nämlich bei einem solchen Musikstück das Interessante der Stimmführung etc. die absolute Schönheit bedeutend überwiegt, so liegt am Tage, dass die Aufmerksamkeit des Hörers nicht auch noch durch verschiedene Klangelemente in Anspruch genommen werden sollte, am wenigsten durch solche, die geradezu disparater Natur sind — wie Saitenklang durch Hämmer angeschlagen, und Saitenklang durch Bogenstrich hervorgebracht. Wir sind nicht geneigt, diese Behauptung selbst einem Meister wie Beethoven gegenüber fallen zu lassen, wollen aber dagegen betonen, dass zwei ausgezeichnete Künstler im Stande sein werden, den vorhandenen Uebelstand minder fühlbar zu machen.*) Ja wir fordern deshalb von Solchen, die es wagen würden, dies Stück öffentlich zu spielen, hohe Künstlerschaft. *Vice versa* fordern wir aber auch von solchen Künstlern, dass sie ihre Kräfte daran setzen, Sonaten wie die in Rede stehenden dem Publicum wiederholt vorzuführen und, soweit als möglich, etwa bestehende Vorurtheile gegen das Ganze derselben zu beseitigen. Warum sollten »Künstler« Werke von ihrem Repertoire fern halten, von denen das eine zwei herrliche, mit kurzen etwas eigenthümlichen Einleitungen versehene, Allegros enthält, während das andere einen ersten Satz und ein Adagio »von Gottes Gnaden« und ein etwas zweifelhaft-schönes Finale besitzt? Sollte das Publicum nicht auch dahin geführt werden, das Herrliche in diesen wie in andern Werken zu erkennen und zu lieben, wenn es auch für andere Theile dieser Werke minder eingenommen bleiben sollte?

*) Eigenthümlich genug bleibt es, das Allegro, also den Hauptsatz, in die Paralleltonart zu stellen und nur eine kurze Phantasie in der Haupttonart der Sonate voran zu setzen.

*) Eine sehr leichte Behandlung wird wohl die erste Bedingung sein.

Miscellen.

Weberiana.

Niemand, der Carl Maria von Weber's Leben in seines Sohnes verdienstlicher Biographie (namentlich den zweiten Band) gelesen hat, wird das Buch weggelegt haben, ohne den besten Eindruck von Weber's Charakter als Mensch und Künstler mitzunehmen. Die Anzeige, die diese Blätter über das genannte Buch gebracht haben, konnte sich natürlich nur mit den Hauptfragen und der Biographie als einem zu beurtheilenden Werke befassen. Wir können uns aber, in der Annahme, dass doch viele der Leser d. Bl. dasselbe nicht gelesen haben, nicht enthalten, einige wenige besonders sprechende briefliche Aeusserungen Weber's, dann eine Mittheilung des Biographen über Weber's entzündliche musikalische Phantasie hier abzudrucken.

Ueber seine ersten Dresdner Conflicte schreibt Weber an seine Braut:

»etc. Das Ende meines Briefes (Nr. 18) den ich heut früh um 11 Uhr abschickte, mag dich wohl etwas beunruhigt haben, ich muss mir daher wenigstens den Trost gönnen, dir auch sogleich zu schreiben, dass Alles wieder beigelegt ist, und meine gezeigte Entschlossenheit ihre gute Wirkung nicht verfehlt hat. Sie sehen dass sie es mit einem Manne zu thun haben, mit dem man nicht spielen und spassen kann, sondern der fest und untadelhaft handelt und nicht und nirgends um seine Existenz verlegen zu sein braucht.«

Ebenso an Lichtenstein:

»Dresden, d. 27. Januar 1817.

»— — Für den gehörigen Contrast war sogleich bei meiner Ankunft gesorgt; nach einer recht glücklichen Reise (auch die Nacht

Digitized by Google

hindurch) kam ich den 13. Nachmittags hier an, und den 16. wollte ich schon wieder abreisen. Die Herren Italiener lassen natürlich Himmel und Hölle los um mich und die ganze deutsche Oper zu vertreiben. Sie finden aber an mir einen harten Klotz, der dergleichen Dinge durchschaut, sich nicht leicht verleiten lässt, und auf eigenem Fusse so fest steht, dass er sein Recht ruhig vertheidigen und behaupten kann, die Details sind zu weitläufig und ärgerlich um sie wieder zu erzählen, kurz, ich bin vor der Hand noch ziemlich frei, obwohl ich schon dem Personale, König und Hof präsentirt bin. Wenn man mir meinen Vertrag nicht ohne Beschränkung erfüllt, so verlasse ich in einigen Monaten Dresden wieder, und ziehe in die Welt.« etc.

Und den folgenden Tag wieder an seine Caroline:

»Dresden, d. 28. Januar 1817.

» — Du sagst ich sei aus dem Regen in die Traufe gekommen, da hast du nicht ganz unrecht; aber es ist denn doch ein ander Ding. Dort war es ein ewiger Regen, der nie aufhören konnte, aber wohl noch ärger werden, wie es auch jetzt ist, hier aber, wenn ich erst die Sachen in Ordnung habe bleibt es auch auf Lebenszeit so, und desshalb muss man auch von Anfang an nichts versäumen und sich die Mühe und den Verdruss nicht reuen lassen. Wird es mir aber zu toll, so kann es dann sicher nur ein elender Kerl aushalten, und ich gehe in Gottes Namen meiner Wege und stelle Gottes Gnade und Vorsorge alles anheim, und du wirst sehen, Er lässt brave Kinder nicht sinken. Aber es ist hier auch noch gar nicht so weit, und sie würden sich sehr blamiren, wenn sie mich gehen liessen. ich will ja nichts als was mir angeboten worden, und ich angenommen habe, aber daran kann ich nichts abhandeln lassen und am allerwenigsten unter Herrn Morlacchi stehen. Deutsche und italienische Kunst soll gleiche Vorrechte haben. erheben über ihn will ich mich eben so wenig. die Welt wird wohl entscheiden wer der erste ist.« etc.

An einen Schüler, den er Krankheits halber entlassen musste, schreibt Weber die goldenen Worte:

»Mein lieber Julius!

»Es drängt mich, vor unserm Scheiden noch mit Ihnen zu sprechen, und Ihnen schriftlich im Wesentlichen das zu wiederholen, was ich so unzähligemal mündlich eindringlicher und ausführlicher Ihnen ans Herz zu legen gesucht habe. Dass Sie mein Schüler geworden, gab mir Gefühl der Pflichten für Ihr Wesen überhaupt, denn ich kann die Kunst nicht vom Menschen trennen, der in ihr lebend erst recht eigentlich das ganze Leben ehren lernen soll. Sie wissen, wie sehr ich jene sogenannte Genialität verachte, die in dem Künstlerleben einen Freibrief für alles zügellose Treiben und das Verletzen alles Sittlichen, bürgerlich Achtungswürdigen zu besitzen glaubt. Es ist keine Frage, dass das sich Hingeben die Phantasie weckt, dass vorsätzliches und nothwendiges Einwiegen in jene bunten Träume sich nur gar zu gern in das wirkliche Leben überträgt. Es ist gar zu süss, sich so ganz gehen zu lassen, — aber hier muss sich nun die eigentliche Kraft des Menschen bewähren, ob er die Geister beherrscht und sie nur frei walten lässt in dem ihnen von ihm angewiesenen gezogenen Kreise, oder ob er, von ihnen besessen, sich als Wahntoller wie ein Fakir zum Preise des Götzendienstes dreht.

Um diese dämonischen Einwirkungen aber zur reinen Begeisterung zu läutern, ist beharrlicher Fleiss der erste Zauberspruch. Wie thöricht ist es, zu glauben, dass das ernste Studium der Mittel den Geist lähme. Nur aus der Herrschaft über dieselbe geht die freie Kraft, das Schöpferische hervor, nur vertraut mit allen schon betretenen Bahnen und frei sich auf ihnen bewegend kann der Geist neue finden.« etc.

Ueber Weber's Componiren lässt sich der Biograph einmal wie folgt vernehmen:

Weber componirte eigentlich immer. Die Welt bestand für sein geistiges Leben nur aus Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum übersetzten sich in seinem Innern, vermöge eines geheimnissvollen Processes, in Klänge. Eben so sog sein Ohr aus dem verworrensten Geräusche, dem tonlosesten Lärme die wirksamsten und originellsten Harmonien. Ja, wunderlich genug, scheinen Linien und Formen mehr das melodische, Getön aber das harmonische Element der musikalischen Thätigkeit seiner Seele wachgerufen zu haben. Als guter Denker und Beobachter hat er sich mehrfach darüber klar blickend geäussert. Am vollsten drangen ihm daher die musikalischen Gedanken zu, wenn sich diese äusseren Anregungen vereinigten, wie beim Fortrollen im Reisewagen. Da rollte sich auch die Gegend vor seinem Ohre symphonisch, wie vor seinem Auge optisch ab und die Melodien quollen aus jeder Hebung und Senkung des Bodens, aus jedem wehenden Busche, aus jedem wallenden Getreidefelde, während das Rollen des Wagens die reichste Harmonienfülle dazu lieferte. Reisen und Spaziergänge übermittelten sich seinem Gedächtnisse wie eben so viele musikalische Dichtungen. Noch ehe ein äusseres Object sich seiner Erinnerung bot, reproducirte diese das musikalische Motiv, in das sich ihm, zu ihrer Zeit, die Anschauung übersetzt hatte. So trefflich aber auch oft die so aus seinem Innern heraufgelockten Tongebilde, während der Dauer der äusseren Einwirkung, zu klingen schienen, so hütete sich Weber doch, sie zu schnell durch Niederschrift zu fixiren, da ihm die Erfahrung sehr gut gelehrt hatte, dass es mit dem Werthe dieser unwillkürlichen musikalischen Improvisationen eben so beschaffen sei, wie mit dem aller Stegreifdichtungen, die glänzend und frappant anklingend, doch, wie erloschene Sternschnuppen, glanzlos und kalt auf das Papier zu fallen pflegen.

Geschickt ökonomisch mit seinen Gedanken, wie Weber war, liess er doch auch diejenigen Theile dieser flüchtigen Erscheinungen, die er nicht sofort als von bleibendem Werth erkannte und als solche für seine höheren Zwecke bei Seite legte, durchaus nicht verkommen, sondern verstand sie in seinen unvergleichlichen Clavierphantasien, mit ihrer ganzen Lebensfülle, zu reproduciren, indem er die Gegend, die äussere Erscheinung, die ihm die musikalischen Motive geliefert hatte, in der Erinnerung vor seinem Geiste vorüberziehen liess und dann gleichsam abspielte.

Daher kam es denn auch, dass, wie sich Personen, die ihn phantasiren gehört haben, erinnern, seine Phantasien oft den Hörern deutlich Pfad und Weg zeigten, auf denen er zu den bleibend schönen Aussichtspunkten seiner niedergeschriebenen Compositionen gelangt war und dadurch doppelten Reiz erhielten.

Man muss aber aus dieser Weise, in der die Aussenwelt die Musik aus Weber's Innern hervorlockte, nicht schliessen wollen, dass Aehnliches das Aehnliche hervorrief. Die grossartigste Gegend konnte, vermöge der wunderbaren Verkettung der Gedanken und des Gegenklanges der Empfindungen, das drolligste Capriccio, der heiterste Sonnenaufgang ein sehnsüchtiges Adagio erzeugen, ja selbst den trivialsten Zufälligkeiten dankten die bedeutungsvollsten Ideen ihre Existenz.

Wer, der jemals künstlerisch producirte, ist nicht selbst dieser oft so humorvollen antithetischen Function des Genius gewahr geworden! —

So entstand der Lachchor der Bauern im 1. Act des »Freischützen« unter Eindrücken, welche das unerträglich falsche Intoniren einiger alten Weiber bei den Responsorien einer Litanei während eines schläfrigen Nachmittagsgottesdienstes in der Pillnitzer Capelle bei Weber zurückliess.

Nach Hause gekehrt, schrieb er ihn, Carolinen und Freund Roth lachend den Ursprung erzählend, nieder.

Die »Wolfschluchtmusik« wurde während der Fahrt nach Pillnitz an einem Nebelmorgen, als sich Wolkenmassen vielgestaltig um den Wagen ballten und lösten, concipirt.

Aussprüche älterer berühmter Musiker.

Gesammelt von G. N.

In Mattheson's Mithridat, Hamburg 1749, lesen wir (S. 28) Folgendes:

»Wir haben eine Arie von Händel: *Verde Prate, amene Selve* u. s. w., deren eigentliche Grundgänge im Anfange genau übereinkommen mit dem bekannten Abendmalsgesange: Schmücke dich, o liebe Seele! u. s. w. Joachim Frank hat das Lied gemacht, der schon über 70 Jahre todt ist. Jene Opernarie nahm den ganzen Hörsal mit Vergnügen ein; diesen Kirchengesang singen bey uns tausend und aber tausend Menschen alle Sonntage und bleiben eben so gleichgültig dabey, als sie sonst waren. Es sind also Gestern, Heute, Morgen, Alt und Neu blosse Zeitbestimmungen, die in diesem Fall nichts wesentliches an sich haben.«

Ueber die Verwendung der Laute in der Oper und bei Kirchenmusiken, z. B. in Bach's Passions-Musik nach dem Ev. Johannes, findet sich eine lehrreiche Stelle in einem Briefe, welchen der damals berühmte Lautenspieler Sylvius Leopold Weiss in Dresden im Jahre 1723 an Mattheson schrieb und welchen letzterer in seinem Lauten-Memorial, Hamburg 1727, veröffentlicht hat. Weiss schreibt u. A.:

» — Ich bin der festen Meinung, dass, nach dem Clavier, kein vollkommneres Instrument als die Laute, absonderlich zur Galanterie. *Theorbe* und *Arciliuto*, welche unter sich selbst wieder gantz differiren, sind zu Galanterie-Stücken gar nicht zu gebrauchen —. Im *Orchestre* aber zu accompagniren mit der

Digitized by Google

Laute, das wäre freilich zu schwach und unansehnlich; ob ich zwar bey hiesigen Beilagers-Festins eine *Aria con Liuto solo*, in der Opera, mit dem bekannten *Bercelli*, hatte, die soll aber, wie man sagt, guten *effect* gethan haben. Erstlich hatte ich eine treffliche Laute. Zweitens war die Aria sehr *brillant* für das Instrument. Drittens ging nichts mit, als das Clavier und der Contra-Bass. Und diese schlugen nichts, als die Hauptnoten im Bass an. Sonsten habe nun, im *Orchestre* und Kirche zu *accompagniren*, ein eigenes Instrument *accommodirt*. Es hat die Grösse, Länge, Stärke und *resonance* von der *veritablen Tiorba*; thut eben den *effect*; ausser dass die Stimmung differiret. Desselbigen bediene mich bey dergleichen Gelegenheit. Was aber in *Camera* betrifft, so versichere, dass eine *Cantata a Voce sola*, nebst dem Clavier, mit der Laute *accompagnirt*, einen viel bessern *effect* thut, als mit dem *Arciliuto*, oder auch mit der *Tiorba*: denn diese beide letztere werden *ordinairement* mit den Nägeln gespielet, geben also in der Nähe einen *aspern, ruden* Klang von sich.« — Näheres über S. L. Weiss und über Anderes in Fürstenau's »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden«, 2. Theil, Seite 126, 135 u. a. O.

Lorenz Mizler sagt in seinem »musikalischen Staarstecher« (Leipzig 1740) S. 54:

»Eine ausnehmend gute Musik kann man noch lange nicht überall und allzeit hören. Es werden ausser Wien, Dresden und zu Zeiten Berlin nicht viele Orte mehr in Deutschland seyn, da man öfters ausnehmend gute Musiken zu hören Gelegenheit hat. Gute mittelmässige werden schon an mehreren Orten aufgeführet und noch taugliche in gar vielen Städten, schlechte aber fast auf allen Dörfern.«

Später (S. 72) schreibt er:

»Es erhellet also zur Genüge, dass es eine ganz unreife und seichte Antwort sey, wenn einige Cantores und Organisten, da man sie die musikalische Litteratur sich bekannt zu machen, ermahnet, sagen: Es hülfe sie nichts. Ob vielleicht gleich der meiste Haufen derer, so musikalische Aemter besitzen, also gesinnet ist, so hat doch gleichwohl Deutschland auch viele, die ihren Bedingungen ein vollkommen Genügen leisten. Dresden, der Hauptsitz sowohl vernünftiger Virtuosen und des zu unsern Zeiten ungemein geschickten und natürlichen Componisten (Hasse), als auch ächter Kenner guter Musiken vom hohen und mittlern Stande, kann viele von dergleichen Personen aufweisen. Hamburg, Leipzig, Lübeck und Gotha suchen auch noch immer gute und rechtschaffene Männer zu hegen und zu erhalten. Und man wird sehen, wie mit der Zeit Berlin mit allen Hauptstädten unsers Deutschlandes, ja mit allen Orten in Europa um den Vorzug streiten wird. Geschickte Musikgelehrte und Organisten können auch Weymar, Wolfenbüttel und Nordhausen und noch einige andere Orte mehr aufweisen. Man kann also Hoffnung haben, dass der musikalische Pöbel niemals werde so stark werden, dass er die vernünftigern und edlern des musikalischen Reichs wird bestürmen und sie über den Haufen werfen können.«

Bach wird in dem genannten Werke von L. Mizler nur einmal genannt und zwar (S. 99) in folgender Umgebung:

»Unsere lebenden guten Meister und Virtuosen: Bach, Bockemeyer, Bümler, die beeden Graun, Hasse, Händel, Mattheson, Pisendel, Quanz, Schröter, Stölzel, Telemann, Walther und noch einige andere mehr, nehmen sich Zeit und Ueberlegung zu ihren Arbeiten und Abspielungen schwerer Stücke, und darum sind auch ihre Arbeiten und Abspielungen mehrentheils sehr gut und unverbesserlich.«

Christian Wolff, der bekannte Philosoph und Rationalist, schreibt in seiner »Politik«:

»Zur Ergetzlichkeit der Ohren gehört die Musik, sowol die Instrumental- als Vocal-Musik, oder das Singen. Man hat in dieser Absicht im gemeinen Wesen auch Musikanten vonnöthen, die, bey sich eräugenden Fällen, durch das Ohr ein Vergnügen machen können.« — Mattheson tritt in seinem Patrioten, S. 27, einer solchen Ansicht gegenüber und erwidert: »Das ist eine sehr kriechende, und nicht die wahre Absicht der Musik, in so fern sie dem gemeinen Wesen nützen soll; dadurch wird ja allen Bierfiedlern das Wort geredet. Wenn mir armen Ohren-Sklaven ein reicher mathematischer Musikus, ein Circul-König weiss machen wollte, die Musik gehöre fürs Gesicht, oder dergleichen, so könnte ich wol behaupten, dass sie vielmehr aufs Gehör ihre Absicht habe; allein die Ohrenkützelung ist darum lange nicht der endliche Zweck, sondern Herz, Seele und Verstand müssen, durch das Werkzeug der Ohren, gerühret und gebessert werden.«

Nachrichten.

Die Carlsruher Hof-Kirchenmusik gab am 26. Juli unter der Leitung ihres Directors, des Herrn H. Giehne, in Baden-Baden ein Kirchen-Concert, in welchem folgende Tonwerke vorgetragen wurden: Toccata für Orgel von S. Bach (Herr Barner); »*Sicut cervus*«, Motette von Palestrina; »*Christus factus est*« von Anerio; Kirchenarie von Stradella (Frau Viardot); »*Ave verum*« von Mozart; »*Ave Maria*« für Tenor von Cherubini (Herr Woworsky); der 43. Psalm von Mendelssohn; Choralvorspiel »Schmücke dich« von S. Bach (Hr. Barner); Andante für Violine und Orgel von S. Bach (Herren Barner und Heermann); zwei geistliche Lieder von J. W. Frank; »*Tenebrae*« von J. M. Haydn; Sonate für Orgel in C-moll (Herr Barner); Arie aus dem Messias von Händel und Psalm von Marcello (Frau Viardot).

Dresdner Sängerfest. Im ersten Concert soll besonders der von Jul. Otto für Männergesang eingerichtete Choral »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«, von 12,000 Sängern gesungen, einen überwältigenden Eindruck gemacht haben. Die weiteren Nummern waren: »Festgesang an die Künstler« von Mendelssohn, »Mag auch die Liebe weinen« von Fr. Schneider, der 24. Psalm von J. Otto, »Liedesfreiheit« von Marschner, »Gesang im Grünen« von J. Faisst, »Das deutsche Schwert« von Schuppert, »Deutsches Völkergebet« von F. Abt, Zwei Volkslieder von Silcher, »Heil dir, Göttin des Gesanges« von C. Krebs, »Wo möcht' ich sein?« von C. Zöllner, »Des Sängers Gruss« von J. G. Müller, »Siegesgesang« aus der »Hermannsschlacht« von Fr. Lachner. — Das Programm des zweiten Concerts enthielt folgende Nummern: »Jauchzend erhebt sich die Schöpfung« von H. Mohr, »Die Nacht« von F. Schubert, »Die Geisterschlacht« von E. Kretschmer, »Wand'rers Nachtlied« von C. G. Reissiger, »Auf der Kirchweih zu Schwyz« von P. Tietz, »Deutsches Siegeslied« von W. Tschirch, »Ehre sei Gott in der Höhe!« Motette von M. Hauptmann, Zwei Volkslieder: a) Herzensweh, altdeutsches Minnelied, eingerichtet von J. Rietz, b) Burschenlust, eingerichtet von C. Krebs, »Thürmerlied« von J. A. van Eyken, »Die Capelle« von Kreutzer, »Schwertlied« von C. M. von Weber, »*Te Deum laudamus*« von J. Rietz.

Der berühmte Organist aus Elberfeld, J. A. van Eyken, gab am 26. Juli in der Dresdner Kreuzkirche ein Orgel-Concert und zwar mit folgendem Programm: Präludium und Fuge (F-moll) von Seb. Bach, Abendlied aus Op. 85 von R. Schumann, Sonate Nr. 8 von J. A. van Eyken, Phantasie in F-moll von Mozart, Choralvorspiel über »Wachet auf« von S. Bach, Toccate und Fuge über BACH von v. Eyken.

Nach verschiedenen Zeitungen soll Schnorr von Carolsfeld nicht am Typhus, sondern an Gelenkrheumatismus und Herzschlag gestorben sein (21. Juli und kaum 29 Jahre alt). Die »Didascalia« brachte in einem kurzen Nekrolog u. A. folgende Charakteristik seiner künstlerischen Erscheinung: »Die Stimme war zwar niemals völlig frei von einem fremdartigen Anflug, der ihr Metall nicht völlig zur Geltung kommen liess. Doch war das Organ gross, jeder Heldenanstrengung gewachsen und in fleissigen Studien geschult. Schnorr enthusiasmirte nicht leicht, sein künstlerisches Wesen besass nicht jenen eigenthümlichen zwingenden Zauber, der die genialen Erscheinungen der Kunstwelt auszeichnet, aber in allen seinen Leistungen gab es dem Zuhörer das behagliche Vertrauen, dass hier ein Künstler von natürlichen Gaben, von Verstand, Bildung und Gestaltungskraft vor ihm stand, der nichts unternahm, was er nicht mit aller Bestimmtheit und Abrundung durchzuführen vermochte.«

Der Tod des Coblenzer Musikdirectors Joseph Lenz erfolgte am 11. Juli und zwar im 52. Lebensjahre.

Digitized by Google

Der berühmte Flötist Tulou ist am 23. Juli in Nantes gestorben.

Zeitungsschau.

Wir dürfen es unsern Lesern aus vielen Gründen nicht verschweigen, dass die Wiener »Recensionen« für »Tristan und Isolde« eingetreten sind. Wie die Redaction der genannten Blätter dies mit ihren vielfach und präcis aufgestellten Ansichten über Oper oder Musikdrama vereinbar findet, dies ihren Lesern klar zu machen, müssen wir ihr selbst überlassen.

Briefkasten der Redaction.

S. in *R.* Eignet sich mehr für ein Localblatt als für unsere Zeitung. — ♂ in *M.* Wir erhielten keine Antwort. — *H.* in *P.* Richtig erhalten; besten Dank.

ANZEIGER.

[126] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Joh. Sebastian Bach's Cantaten
im Clavier-Auszuge bearbeitet
von
ROBERT FRANZ
Neue billige Ausgabe.

Nr. 1.	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	1⅛ Thlr.
– 2.	Gott fähret auf mit Jauchzen	1 –
– 3.	Ich hatte viel Bekümmerniss	2 –
– 4.	Wer sich selbst erhöhet	1 –
– 5.	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	1 –
– 6.	Lobet Gott in seinen Reichen	1⅛ –
– 7.	Wer da glaubet und getauft wird	1 –
– 8.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	1 –
– 9.	Freue dich, erlöste Schaar	1⅛ –
– 10.	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)	1 –

(Die Chorstimmen zu diesen Cantaten sind in demselben Verlage erschienen und in jeder beliebigen Anzahl zu beziehen.)

In den Cantaten erreicht J. Seb. Bach's unendlich reiche kunstschöpferische Thätigkeit ihren Gipfelpunkt. Sollten jedoch diese wundervollen Schätze, die der Verborgenheit zu entziehen erst der neuesten Zeit vorbehalten war, ihre culturhistorische Mission erfüllen, sollten sie zum Gemeingut des gebildeten musikalischen Publicums werden, durfte es zur Ergänzung der oft lückenhaften Partituren an ausgearbeiteten Clavier-Auszügen nicht fehlen, um das Verständniss vermitteln zu helfen und Aufführungen zu erleichtern.

Es ist sicher als ein Gewinn für die Kunst und besonders für das Verständniss Bach'scher Musik zu betrachten, dass grade ein Mann wie Robert Franz, dessen ganze Individualität so viel Verwandtes mit Bach aufweist, seine Kräfte der Bearbeitung der Clavier-Auszüge widmet. Diesem günstigen Umstande hat die musikalische Welt bereits eine ansehnliche Reihe der hervorragendsten Werke Bach's in vortrefflichen Clavier-Auszügen zu verdanken, an die sich nach und nach die zur Aufführung geeignetsten Cantaten anschliessen sollen.

Die so eben erscheinende neue Ausgabe der obigen Cantaten wird bei der enormen Billigkeit des Preises gewiss dazu beitragen, diese wunderbaren Schöpfungen in die weitesten Kreise des musikalischen Publicums zu tragen.

Joh. Sebastian Bach, Actus tragicus. Cantate: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, bearbeitet von **Robert Franz.**
Vollständige Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen nebst Orgelstimme 2 Thlr. Clavier-Auszug (vergl. oben) 1 Thlr. Chorstimmen 10 Sgr.

Joh. Sebastian Bach, Magnificat in D-dur, bearbeitet von **Robert Franz.**
Vollständige Partitur 3⅓ Thlr. Orchesterstimmen 3⅔ Thlr. Orgelstimme 20 Sgr. Clavier-Auszug: A. Ausgabe in 4° 2½ Thlr. B. Handausgabe in 8° 15 Sgr. Chorstimmen 18⅔ Sgr.

Joh. Sebastian Bach, Arien und Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen, dem Magnificat und der Matthäus-Passion mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von **Robert Franz.** Neue billige Ausgabe in einzelnen Nummern à 5 bis 15 Sgr.

[127] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.
Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Stimmen-Ausgabe.

Nr. 203.	**Missa solennis.** Op. 123 in D	8 9
Nr. 204.	**Missa.** Op. 86 in C	3 24
Nr. 207b.	**König Stephan.** Vorspiel. Op. 117	4 15
Nr. 209.	**Meeresstille und glückliche Fahrt.** Op. 112	1 12

Leipzig, August 1865. **Breitkopf und Härtel.**

[128]
PREISE
von
liniirtem Notenpapier
bei
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Hoch-Format.

Zu Partituren mit 12 Linien	à Buch 10 Ngr.
– – 14 –	– 10 –
– – 16 –	– 10 –
– – 18 –	– 10 –
– – 20 –	– 10 –
– – 22 –	– 10 –
– – 24 –	– 10 –
– – 16 – (sogen. Mendelssohn-Format, auf weissem Postpapier, in Bücher zu binden)	– 15 –
Zu Partituren mit 12 Linien in 8°	– 5 –
Zu Stimmen für Gesang mit 12 Linien	– 10 –
– – – 14 –	– 10 –
– – Orchester mit 12 Linien	– 10 –
– – – – 14 –	– 10 –
Zu Pianoforte mit 12 Linien in 6 Systemen	– 10 –
– – 14 – – 7 –	– 10 –
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 12 Linien in 4 Systemen	– 10 –

Quer-Format.

Zu Partituren mit 8 Linien	à Buch 10 Ngr.
– – 10 –	– 10 –
– – 12 –	– 10 –
– – 14 –	– 10 –
– – 16 –	– 10 –
– – 18 –	– 10 –
– – 20 –	– 10 –
– – 22 –	– 10 –
– – 24 –	– 10 –
– mit 8 Linien in 2 Systemen zu Streich-Quartetten	– 10 –
Zu Partituren mit 8 Linien in 2 Systemen zu 4stimmigen Gesängen	– 10 –
Zu Stimmen für Gesang mit 8 Linien	– 10 –
– – – – 10 –	– 10 –
– – – – 12 –	– 10 –
Zu Pianoforte mit 12 Linien in 6 Systemen	– 10 –
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 9 Linien in 3 Systemen	– 10 –
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 12 Linien in 4 Systemen	– 10 –
Zu Pianoforte und Gesang für 2 Singstimmen mit 8 Linien in 2 Systemen	– 10 –
In Quer-Octav mit 6 blauen Linien auf weissem Papier zu Singstimmen, auch zu Gesangpartituren mit unterlegtem Pianoforte oder Orgel	– 7½ –

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 23. August 1865. **Nr. 34.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Bibliothek »classischer« Opern. 20. Lieferung: Santa Chiara [Schluss]. Schriften über Musik). — Musikleben in London. — Miscellen (Aussprüche älterer berühmter Musiker. Gesammelt von G. N.). — Nachrichten. — Zeitungs- und Broschürenschau. — Briefkasten. — Anzeiger.

Recensionen.

Bibliothek „classischer" Opern.

20. Lieferung.

Santa Chiara (*Sainte-Claire*). Grosse Oper in drei Aufzügen von Ch. Birch-Pfeiffer, französisch von G. Oppelt. Musik von E. H. z. S. Braunschweig, Henry Litolff's Verlag. Pr. 3½ Thlr.

(Schluss.)

Wenn wir uns nun zur Musik wenden, so wird es diesen Blättern angemessen sein, dass wir mehr das Principielle, die Richtung ins Auge fassen, als das Factische, die Begabung, Erfindung und künstlerische Ausführung, die sich darin documentiren. Zu unterscheiden, was mehr oder weniger gelungen, hat für Niemand besonderes Interesse, wenn nicht der Reiz der Neuheit oder die allgemeinere Bekanntschaft mit dem Werke, sei es durch Clavierauszug und Partitur, oder durch die lebendige Bühnendarstellung, vorausgesetzt werden kann. Wichtig aber bleibt es zu beobachten, in welchen Richtungen sich ein Talent bewegt, »wo es hinaus will«. Und im vorliegenden Falle, wo ein fürstlicher Autor durch die ihm zu Gebote stehenden Mittel, sowie durch den Glanz des Geschlechtes, seinen Werken leichter als sonst geschieht die Bahn ebnet und die Aufmerksamkeit auf dieselben lenkt, da scheint es in der That doppelt wichtig zu erfahren, von welchen künstlerischen Grundsätzen er sich beim Schaffen leiten lässt.

Es nimmt uns nun Wunder, dass dieselbe Persönlichkeit, die in der Politik einen so entschieden nationaldeutschen Standpunkt vertritt, und zwar mit einer bei dem Unterschied der rationalen Machtverhältnisse doppelt anerkennungswerthen Beharrlichkeit und Energie, in der Musik und speciell in den eigenen Opern-Productionen dem deutschen Kunst-Standpunkte nicht ebenso treu geblieben ist. Ob dies zum Vorwurf dienen oder etwa als ein Verdienst angerechnet werden könne, ob der Cosmopolitismus in der Kunst über dem nationalen Princip stehe, — dies sind Fragen, deren Beantwortung von den Begriffen abhängt, die man sich über deutsche und ausserdeutsche Kunst gebildet hat. Der Deutsche, der in Kunstsachen deutsch Denkende, fussend auf den Meisterwerken Mozart's, Beethoven's und Weber's, verlangt von einer Oper — nämlich von einem Drama, dessen handelnde Personen singend statt sprechend auftreten, und die, der Forderung voller Harmonie halber, vom Orchester gehalten und in dem poetischen Ausdrucke ihrer Empfindungen unterstützt werden — dass die Musik derselben erstens dem äusseren Schönheitsprincip gerecht werde, dann wahrhaft, keusch und doch tief und lebendig im Ausdruck sei, und endlich, bei allem zu fordernden Reichthum, weder von dem rein sinnlichen Element der Melodie und des Rhythmus ausschliesslich beherrscht werde, noch einem übermässigen Luxus in Nebendingen huldige. Die französische Oper hat ihre Hauptstärke nicht, wie vielfach geglaubt wird, in der »grossen« Oper, sondern im leichten und komischen Genre, die italienische im leidenschaftlichen oder sprudelnd lebendigen. Zur wahrhaft tragischen Oper fehlt beiden der grosse Ernst, der mit Consequenz das Hauptziel im Auge behält und alles Nebensächliche oder blos Aeusserliche bei Seite lässt. Der Stil der deutschen Oper, der allerdings seither, was wir gern zugestehen wollen, von weniger grossen Genies als die oben genannten auf der einen Seite ins Langweilige, Manierirte und Einseitige, auf der andern ins Abstruse und Ungeheuerliche gezogen worden ist, schliesst in seiner Reinheit Alles in sich, was ein Musikdrama künstlerisch bedeutend und zugleich universal wirksam gestalten kann. Nur ein vollständiges Verkennen seines wahren Princips kann dazu verleiten ihm untreu zu werden.

Der Stil unserer »Santa Chiara« nun stellt ein etwas wunderliches Gemisch aller möglichen nationalen Ausdrucksformen dar; das deutsche Element aber kommt dabei entschieden zu kurz. Denn wenn wir auch zugestehen wollen, dass in Betreff der Harmonik, dem deutschen Sinne gemäss, vielfach mehr Fleiss und Mannigfaltigkeit aufgewendet ist, als in vielen neu-französischen und neu-italienischen Opern, so ist doch in Melodik und Rhythmik, den vorwiegenden und ausschlaggebenden Seiten der Musik, nicht deutsches Wesen das entschieden vorwaltende. Vor Allem in den Chören des Werks; aber auch vielfach in den Solopartien. Hätten wir einen Opernstoff vor uns, der dem heitern, naiven oder auch heiter-romantischen Genre angehörte, so würde man die Nachfolge französischer Art noch entschuldigen können. Aber in der tragischen Oper, selbst wenn der Ausgang ein glücklicher ist, wo aber Gift und Mord gleich im ersten Acte ihre furchtbare Rolle spielen, da sind doch leichtfertige Tanzrhythmen, Mangel an grossen Zügen, oberflächliche Behandlung des Satzes in den Chören am wenigsten zu verwinden. Bei den Solopartien aber ist das Cadenzen-Unwesen um so auffallender und störender, je mehr der Componist sich

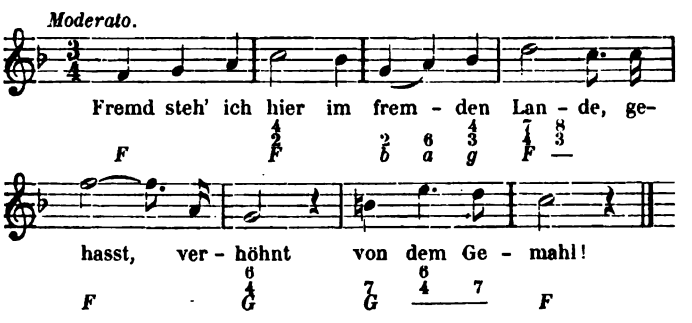
Digitized by Google

zuweilen bemüht zeigt, einfach und wahr zu sein. Wo in obigen Punkten gegen das künstlerisch Wahrhafte, Edle und Schöne gefehlt wird, da helfen alle glücklichen Würfe auf dem rein dramatischen Gebiet, im Recitativ und der »Scene«, nicht viel, denn die Musik kommt auch in der Oper doch nur in den lyrischen Partien zur vollen Wirkung; diese sind es, wo der Tonsetzer sein Bestes und überhaupt das Zutreffende geben muss. Auch die Chöre, wo sie nicht blos, wie häufig in den Finales, durch kurze und leidenschaftliche Ausbrüche in den Gang der Handlung eingreifen, sind wesentlich auf lyrischen Momenten aufzubauen.

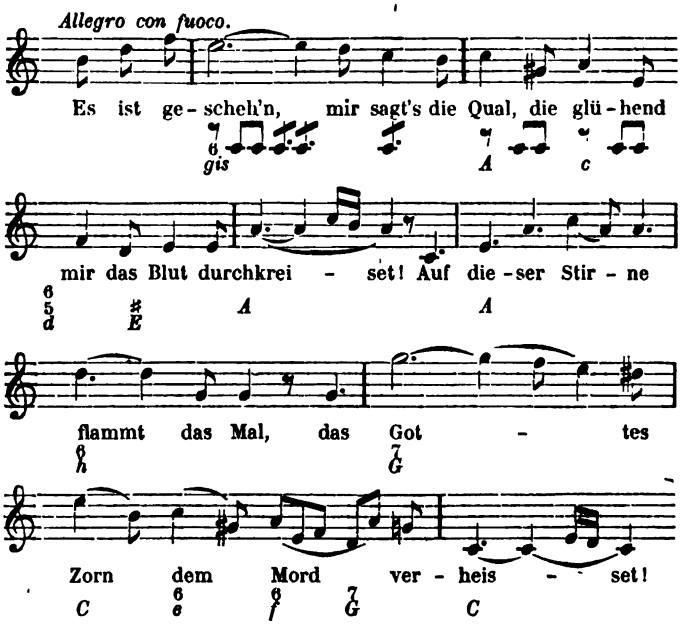
Aus dem Obigen geht von selbst hervor, dass eine Verirrung nach Seite hyper-dramatischer Gestaltung, wo die Musik in dem Bestreben nach Charakteristik des Ausdrucks im Einzelnen über ihre eigene Natur und die Kunstgrenzen hinausgeht, hier nicht vorliegt. Der Componist hält im Ganzen noch etwas auf Form: wir finden in dem Werke Musikstücke, als Arien, Duette, Chöre verschiedenen Charakters, dann Ensemblestücke und Finales. Auch ist anzuerkennen, dass noch etwas auf Tonalität gehalten ist; den Stücken liegt durchweg eine bestimmte Tonart zu Grunde, in der sie beginnen und schliessen. Eine musikalische Wirkung ist daher von diesem Gesichtspunkte aus hier jedenfalls vorhanden, man sieht, dass es sich um Musik handelt, und dass der Componist fühlt, wo die Principien derselben streng eingehalten sein wollen, und wo eine freiere Behandlung zu Gunsten des dramatischen Fortgangs nothwendig ist. Wir sind nämlich mit dem Componisten der Ansicht, dass die Verschiedenartigkeit der in einer Oper vorkommenden Situationen eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen und Mittel erheischt. Bald gilt es dem Strome der Handlung Einhalt zu thun und das Resultat des Vorhergegangenen in einem Musikstücke zusammenzufassen, das die resultirende Stimmung in fest gefügter Form ausspricht; bald erheischt die Herbeiführung neuer Conflicte rasch aufeinander folgende Gegensätze, und bei der Vielheit der betheiligten Charaktere durchaus freie Behandlung in Recitativ und arioser Form. Im Einzelnen trifft der Componist der Santa Chiara freilich nicht immer das vollkommen Entsprechende, doch müssen wir wenigstens der richtigen Einsicht Anerkennung zollen, und sind gewiss, dass wenn nicht die Vorliebe für französische und italienische Musik den Autor öfter zu verkehrten Ausdrucksformen verleitet hätte, er der Sache selbst noch viel näher gekommen sein würde.

Die Hauptaufgabe für den Opern-Componisten, wenn er den richtigen Ausdruck finden will — wobei natürlich vorausgesetzt werden muss, dass seine musikalische Erfindungskraft ihm auch die rechten Töne, die er sucht, giebt, — bleibt immer, den Charakter seiner dramatischen Personen, ferner aber die Situation und die Stimmung, welche durch dieselbe im Zuschauer erzeugt wird, scharf zu erfassen und darzustellen. Muster aller Art hat hierfür der einzige Mozart in reichster Fülle geliefert und er bleibt daher das unverrückbare Vorbild für alle Operncomposition. Man braucht nur die Namen Sarastro und Papageno, Don Juan und Donna Anna, Figaro, Gräfin und Cherubin auszusprechen, um jeden Denkenden dahin zu führen, wo er weiterer Auseinandersetzungen hierüber nicht bedarf.

Stellen wir nun diesen Grundsätzen der deutschen Schule die Figuren unserer Santa Chiara gegenüber, so wird man nicht umhin können, die Bemerkung zu machen, dass die letzteren häufig mehr als Opernschablonen denn als die Personen erscheinen, deren Name und Charakter uns aus dem Theaterzettel oder dem Textbuch entgegentreten. Charlotte (Santa Chiara) ist das Muster einer tugendhaften, hochherzigen, im besten Sinne stolzen Fürstin. Sie will lieber ihre Freunde ziehen lassen, lieber sterben, als dulden, dass ihres Gemahls Buhlerin unter ihre Hofdamen aufgenommen werde; sie findet durch diese Zumuthung die Ehre ihres Hauses und Namens verletzt. Im letzten Act wird sie sogar als Heilige vom Volke verehrt. Hält man dieses Bild zusammen mit dem Operncharakter, den die Musik ihr hier verleiht, so muss man sagen, dass sich die beiden nicht im vollen Einklang befinden. Weder die gewählten Motive und Themen, noch die ganze Behandlungsweise ihrer Solopartien entsprechen jener Vorstellung. Man vergleiche z. B. Nr. 5 des ersten Acts, wo Charlotte die traurige Situation beschreibt, in welcher sie sich am Hofe des Alexis befindet, und von welchem Stück wir hier die ersten 8 Takte der Melodie abdrucken:



Man vergleiche ferner ihr grosses Solo im Finale des ersten Acts, wo sie glaubt Gift getrunken zu haben, und nun noch sowohl das Gefühl der Freiheit von einem unerträglichen Joch besingt, wie auch die Zuversicht ausspricht, dass solche schreckliche That des Himmels Rache auf den Urheber herabrufe. Es geschieht dies in einer Melodie und rhythmischen Bewegung, die uns dramatisch nicht entsprechend erscheinen, und den italienischen Charakter deutlich an sich tragen:



Noch weniger aber passen zu diesem Charakter die Bravour-Arien des dritten Acts (Nr. 12), wo die ganz äussere Rücksicht für hergebrachten Opern-Usus das künstlerische Urtheil und bessere Streben des Componisten völlig bei Seite gedrängt hat.

Digitized by Google

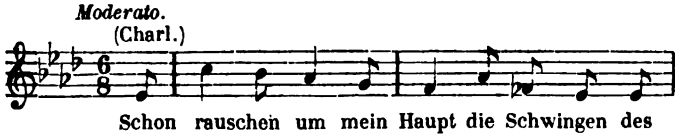
Die Hofdame und Freundin der Fürstin, Bertha, konnte in musikalischer Beziehung abweichend von jener charakterisirt werden (man denke an Agathe und Aennchen im Freischütz). Da der Componist aber die Fürstin selbst nicht mit dem ihr gebührenden Adel bekleidete, so fiel auch diese Unterscheidung von selbst weg: man sieht eben zwei Frauen auf der Bühne und erfährt durch den Theaterzettel, dann durch Haltung und Toilette, dass die eine der beiden die Fürstin ist. Die Musik thut dazu nichts; dass sie es aber gerade thun sollte, ist das, was wir vom deutschen Kunststandpunkte fordern müssen.

Die Männerrollen sind im Ganzen besser charakterisirt, namentlich hebt sich die Partie des Alexis ziemlich scharf ab, während Victors, des Charlotte heimlich Liebenden, Partie nicht von gewöhnlichen Tenoristenphrasen frei zu sprechen ist. Vergleiche das Duett mit Alphons in Nr. 2. Vergleiche ferner die Arie Nr. 10, wo Victor von der Leiche Charlottens Abschied nimmt. Hier hat der französische Geschmack den Componisten, trotz guter Intention, verleitet, sich des, überhaupt übermässig verwendeten, $^6/_8$-Takts zu bedienen, der nun einmal eine würdige, tiefe und schmerzliche Haltung von vornherein erschwert. Die Tonart G-moll ist allerdings ein Gegenmittel, doch müsste die Melodie, namentlich in ihrer weitern Fortsetzung, noch viel sprechendere Intervalle bieten, wenn sich jenes wahrhaft tiefe Gefühl des Ausdrucks einstellen sollte, das hier gefordert wird.

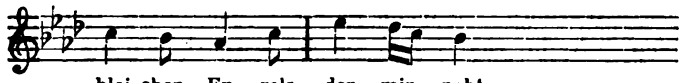
Die vorhin als gelungener bezeichnete Partie des Alexis macht sich im musikalischen Ausdruck durch finstere Accente und Tonarten, durch düstere Harmonien u. dgl. bemerklich. Vielleicht hätte sich der Componist noch freier von fester Form halten sollen. Pizarro (im Fidelio) singt auch eine »Arie«, aber da ist es doch der wilde Rhythmus, der die Wirkung verbürgt. In der Partie unseres Alexis finden sich einige sehr breit gehaltene ariose Stellen, deren Zweckmässigkeit uns nicht einleuchtet. Z. B. im Finale des zweiten Acts: »Wohin ich trete, gift'ge Schlangen, ein scharfer Dolchstich jedes Wort«, und ferner, obwohl weniger störend, das längere Solo in Nr. 17 (3. Act): »Aus jeder Kluft, selbst aus des Kraters Schlund, steigt fahl mir dieses Leichenantlitz auf«.

Die Oper enthält auch einige hübsche kleinere Musikstücke, wie Romanzen, Cavatinen u. dgl., deren wir hier noch Erwähnung thun wollen; es sind die des Victor in C- in Nr. 3, und die der Bertha in G-moll in Nr. 14; vor Allem aber die hübsche Romanze in C-dur »Charlottens Lied«, die Victor in Nr. 3 zuerst singt und sich durch die ganze Oper zieht.

Am zutreffendsten bezeigt sich die Musik unseres Autors in den mehr dramatischen Partien, in den Recitativen und Ensembles. Er legt hier eine Gewandtheit zu Tage, die manchen Operncomponisten zu wünschen wäre, und es liegen hier die wirksamsten Stücke der Oper vor; so das Quartett Nr. 4 in *Des**), dann das Quintett in *As* in Nr. 6, welches freilich etwas Donizetti'schen Zuschnitt hat und schon in seiner Ton- und Taktart (abermals $^6/_8$) der Situation nicht ganz gerecht wird. Hier der Anfang:

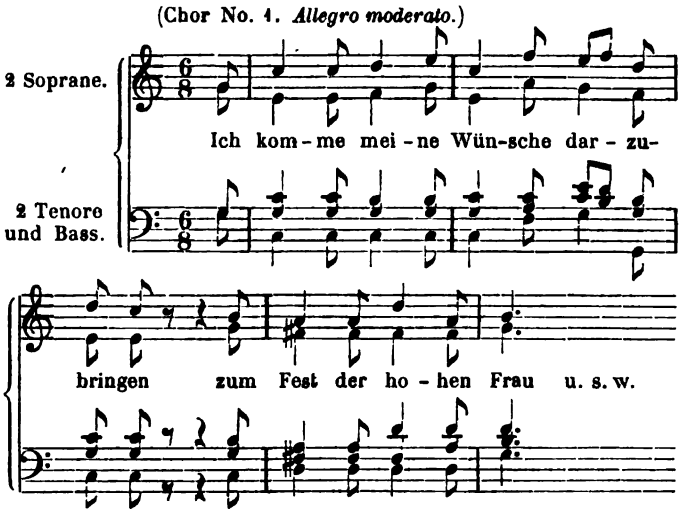


*) Sollte ursprünglich die Tonart *D* gewesen sein? Die Uebergänge zu und von diesem Stück klingen sehr gewaltsam, als hätte das *Des* »übers Knie gebrochen« werden müssen.



Wirklich gelungen, besonders vom dramatischen Gesichtspunkte, aber auch vom musikalischen nicht anzufechten, ist die Haltung des zweiten Finales. Der Componist hat in demselben seine Disposition gut getroffen und die musikalischen Mittel dazu gut gewählt. Verschiedene Charaktere stehen sich hier in Chören und als Träger von Hauptrollen gegenüber, greifen in einander, rücken sich immer näher und erreichen eine schöne theatralische Gesammtwirkung, an der wir nur den Schluss als harmonisch etwas zu grass tadeln möchten (A-moll, F-dur, Fis-moll; oder A-moll, F-dur, D-dur).

Wir müssen nun unsern Ausspruch über die Haltung der Chöre durch Anführung ihrer besondern Merkmale erhärten. Wir meinen nicht jene, die direct in die Handlung eingreifen, wie eben die des zweiten Finales, sondern die selbständigeren Einzel-Chöre. In denselben hat der Componist der deutschen Schule am entschiedensten den Rücken gekehrt und sich leider vollständig in den durch Verdi herbeigeführten und von den Franzosen weiter benutzten Stil verloren. Abgesehen von der beständig parallelen Führung der Stimmen, die alles Polyphone ausschliesst, ist es besonders der leiernde Rhythmus und die Behandlung der Stimmgattungen, was wir beklagen. Unser Autor schreibt meist, anstatt für Sopran, Alt, Tenor und Bass, für zwei Soprane, zwei Tenore und Bass. Schon hierin liegt eine Nachahmung französischer Art, die in Deutschland kaum zu begreifen ist, ausser wenn der Componist seine Oper direct und ausschliesslich für Frankreich schrieb. Wenn aber nun vollends die zwei Tenore als die Schleppträger der zwei Soprane erscheinen, mit diesen entweder in Octaven singen oder eine ganz untergeordnete flache Führung erhalten, z. B. (wir wählen einen noch ziemlich anständigen Fall):



so ist damit einem Kunstprincip gehuldigt, welches mit dem deutschen nicht nur nichts gemein hat, vielmehr ihm geradezu entgegensteht. Dass unter solchen Umständen von einer »charakteristisch-poetischen Haltung« der Chöre nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst und man wird sich nicht wundern, wenn z. B. am Anfang statt eines Satzes, der wirkliche Theilnahme aussprechen sollte, nur gleichgültige Statisten zu singen scheinen, nicht einmal Hofleute, die doch wenigstens in der Kunst dasjenige haben dürften, was ihnen im Leben gewöhnlich ab-

Digitized by Google

geht: Wärme; oder wenn im Finale des ersten Acts der Chor in A-dur eher einem gemeinen Tanzboden als einer Hoffestlichkeit entspricht.

Die Ouvertüre, welche die Oper einleitet, hat entschieden den Charakter eines Potpourris, wie ihn die Werke weder der deutschen noch der französischen oder italienischen Componisten der Blüthezeit aufweisen.

Ein noch weiteres Eingehen in die einzelnen Musikstücke würde zu Erörterungen über musikalische Form führen, die hier zu weitläufig ausfallen müssten. Wir wollen nur andeuten, dass der Autor dieser Oper zwar insoweit die Form wahrt, dass er abgeschlossene Stücke in einer bestimmten Tonart hält und sie dadurch auch von andern Stücken unterscheidet, wodurch doch eine Form im Ganzen der Oper erreicht wird. Was dagegen über die Form in den Einzelstücken selbst zu sagen wäre, würde zur Wahrnehmung führen, dass die weitere Ausgestaltung Sorgfalt und feines musikalisches Gefühl zuweilen vermissen lässt. Doch ist das eben das Dilettantische, worüber wir hier nicht weitläufig uns auszulassen gesonnen sind.

Ueber die Instrumentirung können wir nichts sagen, weil uns keine Partitur vorliegt. Wie es scheint, wird der Effect derselben dem unkundigen Auge manche Schäden verdecken und auch wieder manchem Schönen und Gelungenen zu stärkerer Wirkung verhelfen. Ob nicht mitunter etwas französisch-italienische Knalleffecte geboten sind, wollen wir nicht verschwören: das Textbuch, die schauerlichen Leichenscenen u. s. w. bieten vielfache Veranlassung dazu und es wäre ein Wunder, wenn der Componist, der seine Bildung in der französischen modernen Oper gesucht und geholt hat, nicht dieses allezeit wirksamen Mittels sich gehörig bedient hätte.

Ueber das Ganze wollen wir nur noch einmal in Kürze unsere Achtung des sich darin bekundenden Talents, des vielfach gezeigten guten Willens und zugleich das Bedauern aussprechen, dass ein solches Talent, dem die Gelegenheit zu reicher und sorgfältiger Ausbildung gegeben war, in die Zeit der Herrschaft einer Geschmacksrichtung hinein geboren werden musste, aus welcher eine fruchtbringende musikalisch-dramatische Aera nicht hervorgehen konnte, und dass unser fürstlicher Autor es nicht vorzog, sich als Anhänger deutscher Kunstprincipien auch in seinem eigenen Werke zu bekennen und zu bethätigen, statt die Kunst der südlichen und westlichen Nachbarn zu pflegen, dadurch aber zur Verdrängung des deutschen Wesens in der Kunst auf heimathlichem Boden beizutragen.

Schriften über Musik.

Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nunque primum edidit E. de Coussemaker. Tom. I. Paris, A. Durand, 1864. gr. 4. XXIII. 457 Seiten (nebst Namen- und Inhaltsregister). Subscriptionspreis 16 Thlr.

Angezeigt von Rob. Eitner.

Es kann nicht meine Absicht sein, eine genaue Beschreibung des vorliegenden Werkes zu geben, oder Untersuchungen anzustellen, inwieweit die abgedruckten Manuscripte uns Einsicht verschaffen in noch unklare Perioden der Musikgeschichte und der Musikausübung, ich will nur das Erscheinen des Werkes anzeigen, welches in 250 Exemplaren auf Subscription gedruckt ist, und den Nichtbesitzern desselben ein genaues Inhaltsverzeichniss an die Hand geben, welches sie in den Stand setzt beurtheilen zu können, was sie darin finden können.

E. de Coussemaker (in Lille lebend), einer unserer fleissigsten und gründlichsten französischen Forscher der mittelalterlichen Musikgeschichte, veröffentlicht hier nicht eine für sich abgeschlossene Sammlung von Manuscripten des Mittelalters, sondern hat bei der Auswahl derselben allein Rücksicht auf das Gerbert'sche Werk: »*Scriptores ecclesiastici*« genommen, und sucht durch die Herausgabe des vorliegenden Werkes die Lücken desselben auszufüllen. Ein Verfahren, das einem Franzosen gegenüber doppelte Anerkennung verdient. Die abgedruckten Manuscripte sind nicht neu aufgefundene, sondern meist längst bekannte, welche aber nicht nur von sehr Wenigen selbst durchgesehen worden sind, sondern auch durch ihre Unleserlichkeit und Lückenhaftigkeit dem Studirenden die grösste Mühe machten, und ohne Vergleichung der verschiedenen alten Abschriften oft zu gar keinem Resultat gelangen liessen. Dem Text geht eine 23 Seiten lange Vorrede voran, welche manches entscheidende Urtheil über langbestrittene Fragen enthält; ebenso berichtigt Coussemaker einige falsche oder schwankende Angaben eines Fétis, Forkel, Burney, Hawkins etc. Eine deutsche Uebersetzung würde gewiss jeden Leser dieser Zeitschrift interessiren.

Der erste Band enthält folgende Tractate:

I. (XII. und XIII. Jahrhundert.) *Tractatus de musica fratris Jeronimi de Moravia.*

(S. 1—154.) Das Manuscript ist der kaiserl. Bibliothek zu Paris (Sorbonne 1817) entnommen und ist im XIII. Jahrhundert geschrieben. Es enthält nebst einigen eigenen Capiteln des Moravus Auszüge aus Boethius, Isidor, Al Farabio, Ricardo und die wörtlich abgeschriebenen Werke eines Johannes de Garlandia, Franko von Cöln und Petrus Picardus. Von Seite 94—97 befindet sich noch ein kleiner anonymer Tractat: »*Discantus positio vulgaris*«, welcher über die Mensuralnoten, Stimmenführung und Modi handelt. Coussemaker glaubt, dass dieser Tractat vielleicht Robert von Sabilone zuzuschreiben sei, da ein anonymer Tractat im britischen Museum auf eine ältere Abhandlung des Robert von Sabilone hinweist. Die bedeutendsten Werke in dieser Compilation sind die Abhandlungen von Joh. de Garlandia: »*De musica mensurabili positio*« (S. 97—117) und von dem Magister Franko: »*Ars cantus mensurabilis*« (S. 117—136). Die sich hier anschliessende kleine frankonische Abhandlung des Petrus Picardus: »*Musica mensurabilis*« (S. 136—139) ist nur insofern von Bedeutung, als sie das einzige Werk ist, welches wir bis jetzt von ihm kennen, doch fehlen darin alle Beispiele. Auf Seite 139—154 befinden sich noch zwei Schlusscapitel (XXVII und XXVIII) von Moravus. Das 28. Capitel enthält jene älteste Beschreibung der musikalischen Instrumente damaliger Zeit, welche bereits von Perne in der »*Revue musicale*« T. II, S. 457 etc. in französischer Uebersetzung nebst Anmerkungen veröffentlicht worden ist.

II. (XI. Jahrhundert.) *Compendium discantus Magistri Franconis.*

(S. 154—156.) Manuscript aus der Bibliotheca Bodleiana zu Oxford nach der Abschrift des Herrn Parker veröffentlicht. Die Beispiele fehlen. In der Vorrede S. XI macht Herr Coussemaker darauf aufmerksam, dass Franko von Cöln wohl ins XI. Jahrhundert zu setzen sei, und das Argument, welches die Gegner dieser Annahme entgegensetzen (Kiesewetter), durch die Auffindung einiger Anonymi im britischen Museum, welche vor Franko gelebt haben, in sich selbst zusammenfällt.

Digitized by Google

III. (XII. Jahrhundert.) *Introductio musice secundum Magistri de Garlandia.*

(S. 157—175.) Manuscript aus der Bibliothek zu St. Dié. Coussemaker stellt die Vermuthung auf, dass dies vielleicht derselbe Tractat ist wie derjenige, welcher mit den Worten beginnt: »*Habito de cognitione plane musice*«. (Moravus S. 97.)

IV. (XII. Jahrhundert.) *Johannis de Garlandia de musica mensurabili.*

(S. 175—182.) Manuscript aus der Bibliothek des Vatikan, aufgefunden von Morelot und Danjon. Dieser Tractat ist zwar ganz derselbe, welchen Moravus Seite 97 mittheilt, doch weichen die Lesarten und Beispiele so von einander ab, dass ihn Coussemaker noch einmal vollständig wiedergiebt.

V. (XIII. Jahrhundert.) *Fratris Walteri Odington de speculatione musice.*

(S. 182—250.) Manuscript aus der Bibliothek des Gymnasiums Corpus Christi zu Cambridge. Die Wiedergabe dieses Manuscriptes war mit grossen Schwierigkeiten verbunden, und Coussemaker gesteht selbst, dass er sie trotz aller Mühe nicht ganz überwunden hat. Das Manuscript wimmelt von Fehlern und Ungenauigkeiten, die Herr Coussemaker, so weit es möglich war, verbessert hat, worin er durch Herrn Prof. Guiraudet auf das Freundschaftlichste unterstützt worden ist.

VI. (XI. Jahrhundert.) *Cujusdam Aristoteles tractatus de musica.*

(S. 251—281.) Manuscript aus der Bibliothek zu Paris Nr. 11266 (*supplem. latin*). Wie bekannt, wurde dieser Tractat bisher dem Beda Venerabilis zugeschrieben, und erst Bottée de Toulmon hat festgestellt und nachgewiesen, dass derselbe von einem gewissen Aristoteles sei; wann dieser Autor aber gelebt habe und wer er überhaupt sei, ist bis jetzt vollkommen unbekannt. Man nimmt allgemein an, dass er etwas vor oder zur Zeit Franko's von Cöln gelebt habe.

VII. (XII. oder XIII. Jahrhundert.) *Petri de Cruce tractatus de tonis.*

(S. 282—292.) Manuscript aus einem Codex des britischen Museums. Petrus de Cruce wird daselbst ein Ambianenser genannt. Nebenbei bemerkt muss es in der Vorrede von Coussemaker Seite XVII letzte Zeile »S. 274« und nicht »174« heissen.

VIII. (Jahrhundert?) *Abreviatio Magistri Franconis a Johanne dicto Ballore.*

(S. 292—296.) Manuscript aus der Bibliothek zu Paris Nr. 659 (*suppl. latin*). Der Verfasser Ballore ist bis jetzt vollkommen unbekannt. Der Tractat ist fast wörtlich aus dem Werke des Franko von Paris abgeschrieben, welches Coussemaker in seiner *Histoire de l'harmonie* S. 265 abgedruckt hat.

IX. (XI. Jahrhundert.) *Anonymi 1 tractatus de consonantis musicalibus.*

(S. 296—302.) Manuscript aus der Bibliothek zu Brüssel Nr. 10162. Der Codex ist im XV. Jahrhundert geschrieben und enthält die Werke des Guido Aretinus, Oddo, Bernonis und dieses Anonymus, welcher wahrscheinlich zur Zeit Franko's gelebt hat.

X. (Jahrhundert?) *Anonymi 2 tractatus de discantu.*

(S. 303—319.) Manuscript aus der Bibliothek zu St. Dié. Der Tractat ist wegen seiner vielen dreistimmigen Beispiele von grossem Werth.

XI. *Anonymi 3 de cantu mensurabili.*

(S. 319—327.) Manuscript aus demselben Codex der Bibliothek zu St. Dié. Die Abhandlung über die Notation der Mensuralnoten ist fast wörtlich aus dem Franko von Paris abgeschrieben.

XII. (XII. oder XIII. Jahrhundert.) *Anonymi 4 de mensuris et discantu.*

(S. 327—365.) Manuscript aus dem britischen Museum Nr. 4909, verglichen mit einem anderen Codex derselben Bibliothek »*Royal Manuscript* 12. C. VI.« Das Original-Manuscript, bezeichnet »Tiberius B. IX«, ist verbrannt, es existirt nur noch eine für Herrn Dr. Pepusch gefertigte Abschrift, welche Herr Coussemaker hier mit den Lesarten desselben herausgiebt.

Herr Coussemaker stellt diese Abhandlung unter das Vorzüglichste, was wir aus dieser Zeit besitzen. Der Autor hat wahrscheinlich unter der Regierung Richard Löwenherz' gelebt.

XIII. (XIV. Jahrhundert.) *Anonymi 5 de discantu.*

(S. 366—368.) Das Manuscript ist aus demselben Codex des britischen Museums.

XIV. (XIII. oder XIV. Jahrhundert.) *Anonymi 6 tractatus de figuris sive notis.*

(S. 369—377.) Manuscript aus demselben Codex des britischen Museums. Die Abhandlung liefert über die Lehrsätze des Philippo de Vitriaco sehr wichtige Aufschlüsse.

XV. (XII. Jahrhundert.) *Anonymi 7 de musica libellus.*

(S. 378—383.) Manuscript aus der Bibliothek zu Paris Nr. 6286 (*fonds latin*).

XVI. (XIV. Jahrhundert.) *Roberti de Handlo regulae.*

(S. 383—403.) Manuscript des britischen Museums, früher »Tiberius B. IX«, jetzt nur noch vorhanden in der für Herrn Dr. Pepusch gemachten Abschrift. Der Tractat besteht in Auszügen aus Franko von Paris, Petrus de Cruce, Petrus le Viser, Joh. de Garlandia etc., nebst vielen eigenen Lehrsätzen des Rob. de Handlo.

XVII. (XV. Jahrhundert.) *Summa magistri Johannis Hanboys super musicam continuam et discretam.*

(S. 403—448.) Manuscript aus dem britischen Museum. Die Lehre des J. Hanboys stimmt genau mit der frankonischen überein, oft citirt er Franko von Cöln wörtlich.

Die äussere Ausstattung des Werkes: Text, Noten, Dauerhaftigkeit des Papiers, ist ganz vorzüglich; ebenso ist auf die grösste Raumersparniss Rücksicht genommen, ohne dass dadurch jedoch dem nobeln Aussehen Eintrag geschieht.

Musikleben in London.

F. P. Die »Season« ist zu Ende! Der gegenwärtige Nachtrag zu dem Bericht in Nr. 29 dieser Blätter wird versuchen, dem Leser ein Bild von dem musikalischen Treiben dieser Zeit zu liefern, in der sich in fieberhafter Hast eine fabelhafte Unmasse von Sang und Klang zusammendrängte. Die *Philharmonic society*, um mit den Orchesterconcerten zu beginnen,

Digitized by Google

gab in den Monaten Juni und Juli ihre drei letzten Concerte mit Symphonien von Beethoven (Nr. 3, 7), Mozart (D-dur) und Mendelssohn (C-moll). Ferner wurden Clavierconcerte von Beethoven (Es-dur) und Mozart (C-dur) von Mad. Goddard und E. Pauer vorgeführt und Joachim spielte mit gewohnter Meisterschaft Spohr's Emoll-Concert und eine Chaconne von Bach. Mit der Cmoll-Symphonie hatte sich Mendelssohn hier zuerst eingeführt, indem er sie 1829 im 7. Concert der Gesellschaft selbst dirigirte und sie derselben, von einem verbindlichen Schreiben begleitet, dedicirte. — Die *New philharmonic society* ging, nach ihren hitzigen Anläufen mit Schubert's und der 9. Symphonie von Beethoven, mit mehr Ruhe dem Schluss ihrer Concerte entgegen. Lauterbach nahm daselbst mit Beethoven's Romanze in F von London Abschied. — Die *Musical society*, bei weitem der regsamste Verein, gab in den zwei letzten Concerten Symphonien von Beethoven (Nr. 7), Haydn (B-dur) und Mendelssohn (Nr. 4); ferner Weber's Concertstück (mit Mad. Goddard) und Spohr's 9. Concert, von L. Straus vorgetragen. — In einem Hofconcerte im Buckingham-Palaste waren, neben leichterer Waare, Nummern aus Figaro's Hochzeit, Freischütz, aus Athalia und Walpurgisnacht gewählt und fanden die Damen Trebelli, Ilma de Murska und die Herren Gunz, Schmid, Graziani vielen Beifall. — Im Krystallpalaste gab die Anwesenheit der Frau Schumann Veranlassung, am 1. Juni ausnahmsweise noch ein Concert im Stil der Winterconcerte zu veranstalten, wobei die gefeierte Künstlerin das schon früher an einem philh. Abende gespielte Clavierconcert ihres Mannes mit ausserordentlichem Beifall repetirte, von dem tüchtigen Orchester vortrefflich unterstützt. Schumann's Genovefa-Ouvertüre und die italienische Symphonie von Mendelssohn reihten sich in würdiger Weise an; ebenso Arien und Lieder von Stradella, Gluck und Schumann, von Frau Joachim vorzüglich gesungen. Der grossherzogl. badische Kammersänger Jos. Hauser trat zugleich zum ersten Male hier auf und zeigte in einer Arie aus Jessonda und dem Schubert'schen »Wohin« eine äusserst sympathische Stimme und vortreffliche Methode. Dieser gebildete Sänger erntete auch später in allen Concerten, in denen er auftrat, durch seinen, stets das Maass des Schönen wahrenden, ächt künstlerischen Vortrag den lebhaftesten Beifall. — In den sogenannten Opernconcerten, in denen abwechselnd die Mitglieder der beiden italienischen Opern auftraten, zeichnete sich besonders die Clavierspielerin Fräulein M. Krebs durch frische, brillante Vortragsweise vortheilhaft aus. — Unter den Chor-Concerten brachte der Leslie'sche Verein in drei Concerten eine reiche Ausbeute interessanter Gesangsnummern älterer und neuerer Meister. — Die *National choral society* schloss diesmal mit dem »Israel«, welches Oratorium auch bei dem, bereits in Nr. 29 erwähnten Händelfeste im Krystallpalaste am mächtigsten wirkte. Während der Festtage waren daselbst die Autographe der Partituren vom Messias und Israel ausgestellt. Der Besuch an den drei Tagen betrug zusammengenommen 60,000 Personen, demnach 21,000 weniger als im Jahre 1859, welcher unerwartete Ausfall eine Wiederholung dieser Feste etwas in Frage gestellt hat. — Die Concerte für Kammermusik zeichneten sich meist durch gediegene Programme aus. — *Monday popular*-Concerte fanden noch drei statt, in deren letztem Joachim seine vielbewegte diesjährige Thätigkeit beschloss; in demselben Concerte trat mit ihm auch der wackere L. Straus auf, mit dem diese Abende im Januar begonnen hatten. In dem Morgenconcerte derselben Unternehmung spielte Frau Schumann Mendelssohn's *Variations sérieuses* und mit Joachim die Kreutzer-Sonate. — Die *Musical union* gab in den vier letzten Matinéen eine reiche Auswahl der besten Werke. Im vierten Concert spielte Jaell den Pianopart im Es dur-Quartett von Schumann; im fünften Concert trat Lauterbach zum ersten Male in diesem Vereine auf; Frau Schumann spielte Op. 23 und 32 ihres Mannes, Op. 58 von Mendelssohn (mit Piatti) und begleitete endlich noch Schubert'sche Lieder, von J. Hauser reizend gesungen. In der 6. Matinée nahm Frau Schumann Abschied von London; sie spielte nebst einigen Solos mit Joachim »Barcarole und Scherzo« von Spohr und zum Schlusse Mendelssohn's Cmoll-Trio. Der Genuss, die zwei ausgezeichnetsten Kräfte wiederholt vereint wirken zu sehen, verlieh der Saison einen ungewöhnlichen Reiz. Hallé und Lubeck (aus Paris) traten in den zwei letzten Concerten auf; auch hier schloss Straus den Reigen, von Piatti, Ries und Webb vortrefflich unterstützt. Eine interessante Zugabe war hier der Vortrag des altfranzösischen Liedes »*Plus ne suis ce que j'ai été*«, welches Händel als Thema zu seinen bekannten Variationen in E-dur, in wenig veränderter Form, benutzte. — Noch veranstaltete die sogenannte *Beethoven society* vier Morgenconcerte, denen es, nach dem Uebermaasse des Vorhergegangenen, in so später Zeit (im Juli) schwer gehalten haben dürfte, besonderes Interesse zu erwecken. In dem ersten derselben wurde ein Quartett (Manuscr.) von Molique aufgeführt, der hier, ein Schatten von ehedem, herumwandelt; Frau Krebs-Michalesi sang Lieder von Beethoven und Schubert, und Frl. M. Krebs hatte Gelegenheit, mit Beethoven's Op. 57 zu beweisen, dass sie neben dem Studium moderner Meister nicht die Grundpfeiler einer gediegenen Schule vernachlässigt.

Aus dem Schwarm der Privatconcerte seien wenigstens einige der Reihenfolge nach erwähnt: E. Pauer spielte in seinem Concerte Schumann's Trio Op. 80 mit Lauterbach und Paque und mit Frl. Bettelheim das Duo Op. 92 von Mendelssohn; von eigenen Compositionen fanden die wirksamen »*Variations symphoniques*« über ein Thema aus Samson von Händel den meisten Beifall. — Der blinde Pianist Labor gab noch ein zweites Concert, unterstützt durch die auszeichnende Mitwirkung der noch immer einzig dastehenden Frau Lind-Goldschmidt nebst ihrem Gemahl, und dem Künstlerpaare Joachim und J. Hauser. Von einem solchen Verein eminenter Kräfte nicht erdrückt zu werden, zeugt immerhin von wirklicher Begabung, und das Publicum im kleinen aber vollgepfropften Saale spendete dem wackern Künstler auch reichen Beifall. Einen herrlichen Genuss gewährte die von der Lind gesungene Mozart'sche Arie »*l'amerò, sarò costante*« aus der Oper »*Il rè pastore*«, von Joachim und Goldschmidt begleitet. Gleiche Wirkung erzielten auch drei Mendelssohn'sche Duetten, von den Damen Lind und Joachim, sowie drei Schubert'sche Lieder, von J. Hauser vorgetragen. — Ausser den schon genannten Violinspielern gab der bei allen Kammermusiken thätige Louis Ries ein eigenes Concert, in dem auch ein Septett von Ferdinand Ries unter Mitwirkung Joachim's aufgeführt wurde. Der tüchtige Violinspieler Carl Rose aus Hamburg hat mit bestem Erfolge sein Debut bestanden und dürfte wohl künftiges Jahr wiederkehren. Sternberg aus Brüssel trat viel zu spät auf, um besonders beachtet zu werden. Die thätige Verlagshandlung Ewer and Comp. gab ihren Abonnenten ein sehr interessantes Concert, in dem nur für London Neues aufgeführt wurde, u. A. ein Quartett von Brahms, der Clavierpart von der strebsamen Miss Zimmermann vorzüglich vorgetragen. — Hallé's Concerte, obwohl eine solide Richtung verfolgend, boten nichts Hervorragendes. — Ein auf den Namen Patti lautendes Concert, in dem alle Sänger von Covent-Garden auftraten, war eine reine Speculation des Directors Gye, der damit Publicum und Künstlern den Weg nach Sydenham ersparte. Frl. Lucca sang darin mit vielem Beifall eine Arie von Wüerst aus dessen »Stern von Turan«; die Damen Lucca und Patti traten dies einzige Mal zusammen auf und sangen das Briefduett aus Figaro's Hochzeit. Unter 35 Gesangsnummern war Frl. Krebs die einzige Virtuosin und erntete mit Mendelssohn's Op. 14 und einer Tarantelle von Liszt gewohnten Bei-

Digitized by Google

fall. — Auch Benedict fehlte wieder nicht mit seinem fünfstündigen Riesenconcert von 48 Nummern — —!

Von den beiden italienischen Opern spielte diesmal *Her Majesty's theatre* die hervorragendere Rolle; schon die Vorführung von Medea, Zauberflöte und Fidelio spricht zu dessen Gunsten. Ueber Medea haben diese Blätter bereits in Nr. 26 berichtet. Die Oper wurde fünfmal unter lebhafter Theilnahme gegeben; Fidelio erlebte 6, die Zauberflöte (zuerst am 6. Juli aufgeführt) 5 Vorstellungen. Letztere war mit allem Fleiss in Scene gesetzt; von den Mitwirkenden sind besonders Ilma de Murska (Königin der Nacht), Harriers-Wippern (Pamina), Gunz (Tamino), Santley (Papageno) zu nennen. Nach der Abreise von Gunz und Ilma de Murska traten Gardoni und Laura Harris für sie ein; letztere scheint man mit Aufbürden solcher Rollen gewaltsam zu Grunde richten zu wollen. Santley, im Gesang ausgezeichnet, liess um so mehr im Spiel zu wünschen übrig; das letztere gilt auch von Sig. Stagno (dem Mohren). Die Rolle des Sarastro war ungenügend besetzt, alle übrigen Rollen passabel. Capellmeister Arditi zeigte, wie immer, viel Fleiss, nahm aber das Tempo mehrerer Nummern in unangenehmer Weise schleppend. — Die übrigen Opern der Saison waren Linda, Somnambula, Lucia, il Barbiere und Semiramide (in den beiden letzteren die Trebelli vortrefflich), Faust, Norma, Hugenotten (in denen Rokitansky als Marcel mit Beifall auftrat) etc. Tannhäuser, der, wie schon voriges Jahr, versprochen war, kam nicht zur Aufführung.

Die am meisten gegebenen Opern im Theater *Covent Garden* waren Hugenotten, Don Juan, il Barbiere (je 5mal). In den Hugenotten waren Frl. Lucca, Schmid und Mario ausgezeichnet; erstere war nur noch im Faust und der neuen Oper von Meyerbeer beschäftigt. Frl. Patti bewegte sich in dem von ihr bekannten Rollenkreise. Der neuen Primadonna Galetti, die als Norma und Leonore (Favorita) auftrat, fehlte die nöthige Kraft der Stimme, um entschieden durchzugreifen, auch ihr Spiel war nicht das beste. Ausser den genannten Opern wurden noch Linda, Nordstern (Mad. Duprez ungenügend), un Ballo, Don Pasquale, l'Elisir d'amore gegeben. Für die Nichtaufführung der versprochenen Zauberflöte, Figaro's Hochzeit etc. fehlte jeder triftige Grund. Ganz zuletzt zur ungünstigsten Zeit kam Meyerbeer's »Afrikanerin«, am 22. Juli, zum ersten Male zur Aufführung. Die Hauptpartien waren durch Frl. Lucca (Selika), Graziani (Nelusco), Wachtel (Vasco di Gama) besetzt. Frl. Lucca war vorzüglich; Wachtel hatte eine Rolle, die viel Gelegenheit zum Loslegen bietet, was er auch redlich that, doch war er sichtlich bemüht, sein Bestes zu leisten. Die Oper ist mit aller Pracht ausgestattet und so weit zusammengestrichen, dass sie nur vier Stunden in Anspruch nimmt. Sie bietet ein treues Bild aller Stilarten Meyerbeer's. Das Publicum nahm die Oper merkwürdig ruhig hin und nur da, wo sich der Meister in seiner Grösse neu zeigte, war der Applaus bedeutend, wie z. B. in der zweiten Hälfte des ersten Actes, ein in grossen Zügen angelegtes Bild; in einem effectvollen Liede Nerusco's im dritten Act; dem hervorragenden Duett im vierten Act und ganz besonders dem ergreifenden Vorspiel zur letzten Scene der Oper. In den ersten Acten stösst man alle Augenblicke auf alte Bekannte und die Handlung selbst lässt ahnen, was der Meister gelitten haben muss, sich dafür zu begeistern.

Am Abend der letzten Aufführung (29. Juli) überraschte der Director Gye das Publicum in einem gedruckten Circular durch die Nachricht, dass er das Directorat an eine geschlossene Gesellschaft abgegeben hat und nur noch als *»General manager«* fungiren wird, und dass dieselbe Gesellschaft mit *Her Majesty's theatre* in Unterhandlung steht, eine Verschmelzung der beiden italienischen Opern herbeizuführen. — Am 7. August beginnen in *Covent Garden* Mellon's »Promenade-Concerte«.

Miscellen.

Aussprüche älterer berühmter Musiker.

Gesammelt von G. N.

Aus Mattheson's Schriften.

Ueber die Musiklehrer in Hamburg schreibt Mattheson in seinem Patrioten (Hamburg 1728, Seite 28) Folgendes:

»Ueber funfzig sogenannte Meister, Laquaien ungerechnet, informiren in dieser Stadt allein auf dem Clavier; was ist noch auf der Violin, Laute, Flöte, Hautbois, und andern Instrumenten, ingleichen im Singen? wiewol die Anzahl der Sang-Meister leider! die kleinste ist. Ungezehlt will ich sie wol für anderthalb hundert annehmen. Und ein solcher Trupp, mehrentheils junger Leute, verdiente wol, dass man ihn dereinst recht, nach dem patriotischen Mass-Stabe, darstellte und untersuchte: denn es sind gar saubere Vögel und lustige Kumpanen darunter, die in einer guten Republik mehr Unheil stiften können, als man meynen sollte. Wer hat die Aufsicht darüber? — Wenn nun ein jeder von diesen 150 nur durch die Bank vier Scholaren (Schüler wollen sie nicht heissen) zu unterrichten hat, so sinds 600. Diese 600 singen oder spielen wenigstens 3000 Opern-Arien, Täntze und so weiter. Wer sollte denken, wo all das Zeug noch herkäme? Es ist auch daran nicht übel gethan. Aber ich glaube schwerlich, schwerlich, dass Z. E. eine eintzige Cantate aus Telemanns Harmonischem Gottes-Dienst, oder dergleichen Werke, mit darunter vorkömmt. Das eine könnte man thun; das andere aber, nehmlich das Vornehmste, sollte man nicht lassen.«

»In der Theologie redet man zwar sehr viel gegen den blinden Glauben; aber in der Tonkunst wird auch ein Tauber erfordert: denn wir müssen ja unsre Ohren gefangen nehmen unter dem Gehorsam der Zahlen.«

Plus ultra, Hamburg 1754, Seite 266.

Nachrichten.

Nekrolog. Joseph Lenz, dessen Tod wir kürzlich meldeten, ist in Coblenz am 25. Mai 1813 geboren. Sein Vater, der sehr musikalisch war und eine grosse Bibliothek besass, leitete ihn frühzeitig zur Musik an und liess ihm vom 8. Jahre an förmlichen Unterricht geben, so dass der Sohn schon als 12jähriger Knabe in Concerten Violinsolos spielte. Staatsprocurator Anschütz, damals Director der Coblenzer Concerte, nahm sich eifrig des jungen Künstlers an. 1832 ging derselbe nach Paris und studirte bei Habenek Violine und bei Reicha Composition. Nach Coblenz zurückgekehrt, überliess er sich hauptsächlich dem Schaffen und ging dann mit Mendelssohn nach Leipzig, wendete sich aber nach einem Jahre nach Breslau, um daselbst Jurisprudenz zu studiren. Dennoch übte auch dort die Musik ihre unwiderstehliche Macht auf ihn aus, und er wurde bald an die Spitze des academischen Musikvereins gestellt. Aus jener Zeit (1838 bis 1841) schreibt sich seine preisgekrönte Composition des Liedes »Sie sollen ihn nicht haben«. Er machte dann in Berlin sein erstes juristisches Examen und wurde in Coblenz am königlichen Landgerichte angestellt, freilich zugleich auch zur Seele des dortigen Musiklebens sich erhebend. 1847 gab er endlich die juristische Laufbahn wieder auf und übernahm die Directorstelle des Musik-Instituts seiner Vaterstadt, welches er mit bestem Erfolg bis zu seinem Tode leitete. (Näheres kann man in der Niederrh. Musikzeitung Nr. 30 lesen, aus welcher wir Obiges ausgezogen haben.)

Ueber das in diesen Tagen stattgehabte Musikfest in Pesth brachte die »Neue Zeitschrift für Musik« folgende Notiz: Auf dem bekanntlich vom 15. bis 20. August stattfindenden Jubiläumsfeste des Pesther Conservatoriums werden von Liszt ausser seiner bereits erwähnten »Erzsebet« (Elisabeth) drei »geharnischte Lieder« für Männerchor, und eine (für diese Feier vom Componisten soeben erst begonnene) Festouvertüre von Volkmann zur Aufführung gelangen, und haben bereits mehr als 40 Musikvereine ihre Mitwirkung zugesagt. Liszt wird sich gar nicht in Deutschland aufhalten und kehrt nach dem Feste direct nach Rom zurück, um die ihm angebotene Capell-

Digitized by Google

meisterstelle an der Peterskirche zu übernehmen. Höhere Weihen als die des Diaconats ist er nicht gesonnen zu empfangen, da (seinen Worten zufolge) es nicht seine Absicht, Messen zu lesen, sondern solche zu componiren. Auch H. v. Bülow hat seine Anwesenheit bei dem Pesther Musikfest in Aussicht gestellt. (Neuesten Nachrichten zufolge wäre Liszt's Oratorium von seinen Landsleuten sehr beifällig aufgenommen worden. Gleichzeitig wird versichert, der Stil Liszt's hätte eine bedeutende Umwandlung erfahren. D. Red.)

Fast gleichzeitig mit dem Dresdner fand zu New-York, in den Tagen vom 15. bis 18. Juli, ein grosses deutsches Sängerfest (das »neunte allgemeine«) statt, wobei am ersten Tage Liszt's »*Les Préludes*«, Psalm von B. Klein, ein Chor aus »Templer und Jüdin« und Mendelssohn's »Erste Walpurgisnacht« zum Vortrag kamen. Letzteres Werk fand den grössten Beifall, wogegen Klein's Psalm und Liszt's »Vorspiele« nicht zur vollen Geltung gelangen wollten. Im Preissingen am 18. wurden die ausgesetzten drei Preise, worunter ein Flügel, mit folgenden Compositionen gewonnen: »Sturm und Segen« von Kalliwoda, »Wanderers Nachtlied« von Reissiger und »Sängergruss« von C. L. Fischer. Durch reichen Beifall wurde auch Schnabel's »Achter Psalm« ausgezeichnet.

Der Cölner Männergesang-Verein hat auch in diesem Jahre wieder, im Juli, für den Fond zur Herstellung der schönen Liebfrauenkirche zu Worms daselbst zwei Concerte gegeben. Auf der Hinreise sang der Verein in Wiesbaden zum Besten des Baues der dortigen katholischen Kirche.

Herr Behr, der bekannte treffliche Sänger, ist im Wiener Hofoperntheater mit vielem Glück aufgetreten.

Das Münchner Conservatorium ist einstweilen gänzlich geschlossen und sind die bisherigen Lehrer entlassen worden. Man weiss noch nicht, wann dasselbe in der neuen Organisation wieder eröffnet werden wird.

Frau Jenny Lind-Goldschmidt hat ein Reisestipendium für Künstler gestiftet. Es sollen jährlich 2000 Reichsthaler Zinsen verwendet werden.

Unter der Direction von C. Eckert tritt in Stuttgart am 1. September eine »königliche Orchesterschule« ins Leben, welche sich vorläufig auf den Unterricht für Streichinstrumente beschränken soll. Als Lehrer derselben werden genannt die Herren Singer, Debuysère (Viola), Goltermann und Steinhart.

Von Fr. M. Rudhart ist bei Datterer in Freising eine »Geschichte der Oper am Hofe zu München« erschienen. Dieselbe dürfte als ein sehr verdienstliches Werk bezeichnet werden.

Wold. Bargiel, bisher Lehrer an der Cölner Musikschule, hat einen Ruf nach Rotterdam als Director der dortigen Musikschule und des Gesangvereins erhalten und angenommen.

Die Dresdner Festhalle, in welcher, wenn sie stehen blieb, so viele schöne sächsische oder mitteldeutsche Musikfeste hätten abgehalten werden können, abgesehen von andern Diensten, die sie ausserdem thun könnte, wird bereits wieder eingerissen.

Zeitungs- und Broschürenschau.

C. van Bruyck beginnt in Nr. 31 der Wiener »Recensionen« einen, wie es scheint, längeren Artikel über Seb. Bach und Bitter's Biographie, welchen wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

Von Allfeld ist eine Broschüre über »Tristan und Isolde« erschienen, deren Tendenz ist, diese Oper als ein bedeutendes Kunstwerk darzustellen. Sie legt übrigens nicht das geringste Zeugniss dafür ab, dass der Verfasser etwas von Musik versteht.

Briefkasten der Redaction.

S. in *C.* Leider nicht; aber mit einer für Violine (!) können wir nächstens dienen. Den Aufsatz über N. erhalten Sie zurück: das Thema nochmals zu erörtern wäre peinlich; Dank für das Uebrige! — *D.* in *B.* Verzeihen Sie das Drängen; Sie hatten am 2. Juli viel mehr versprochen, als Sie jetzt halten zu können erklären. — *S.* in *X.* Können Sie mir nicht ein Exemplar des St. M. schicken, wenigstens auf kurze Zeit? Dank für den Clavierauszug und Pardon für die Metamorphose.

ANZEIGER.

[129] **Novitäten**

aus dem Verlage von **Fritz Schuberth** in Hamburg.

	Mk. Sgr.
Böle, J., Feuille d'Album. Impromptu pour le Piano. Op. 26	— 10
Deprosse, A., Vier volksthümliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12	— 12½
Emmerich, Rob., Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 31	— 12½
—— **Lieder und Gesänge** von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 32	— 15
—— **Der Fischer.** Ballade von Goethe für eine Singst. mit Begleit. des Pianoforte. Op. 33	— 10
—— **Das Schloss am Meere.** Ballade von Uhland, für eine Singst. mit Begleit. des Pianoforte. Op. 34ª	— 10
—— **Schäfer's Sonntagslied** von Uhland, für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. Op. 34ᵇ	— 7½
—— **Drei geistliche Gesänge** (Textworte nach der heiligen Schrift) für eine Mezzo-Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 35	— 20
—— **O belle étoile! Mon ange!** Deux Romances à une voix, avec accomp. de Piano. Op. 36	— 10
—— **Zwölf Gesänge** für eine Singst. mit Begleit. des Pianoforte. Op. 37. 2 Hefte à	— 20
Frankenberger, H., Un doux entretien. Morceau de Salon pour Piano. Op. 6	— 10
Hering, Carl, Vier Lieder im Volkston für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 96. Part. und Stimmen	— 15
Krug, D., Melodieen-Reigen. Sammlung beliebter Stücke für das Pianoforte. Op. 88. Heft 9 und 10 à	— 12½
—— **Souvenir de Naples.** Fantaisie brillante sur des thèmes originaux pour Piano. Op. 210	1 —
—— **Abendruhe,** von Fr. Oser. Lied für eine Singst. mit Begleit. des Pianoforte. Op. 214	— 7½
Kummer, C., Répertoire d'opéras italiens. Potpourris faciles sur des motifs d'opéras favoris pour la Flûte seule.	
Nr. 25. Auber, Fra Diavolo	— 7½
- 26. Boieldieu, La Dame blanche	— 7½
- 27. Flotow, Stradella	— 7½
- 28. Gounod, Faust et Marguérite	— 7½
Stenglin, Victor de, Ne m'oubliez pas. Nocturne pour Piano. Op. 96	— 10
—— **Blätterrauschen.** Tonstück f. das Pianoforte. Op. 104	— 12½
—— **Impromptu-Polka** pour Piano. Op. 108	— 10

[130] Bei **Carl Gerold's Sohn** in Wien erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die

neueren Apparate der Akustik

für Freunde der Naturwissenschaft und der Tonkunst.

Von Prof. Dr. **Fr. J. Pisko.**

Mit 96 in den Text eingedruckten Holzschnitten.

8. geh. Preis 2 Rthlr.

Das Werk behandelt in klarer, gemeinfasslicher Weise die neue Theorie des Klanges, die **Tonschriften** (von welchen eine grössere Reihe dargestellt ist), die Tonfiguren, die akustischen Flammen-Apparate, die neuen, genauesten Stimm-Methoden ohne musikalisches Gehör, kurz alle so sehr interessanten Fragen der neueren Akustik. — Das Buch ist sowohl für den Physiker, als auch für den Musiker und für jeden Freund der Naturwissenschaft von Interesse und Wichtigkeit.

[131] **Gesucht**

wird ein **Tenorhornist** und ein **Tubaist,** welche auch ein Streichinstrument spielen oder Clarinette blasen können. Offerten an

Christian Hegelein, Stadtmusikdirector

in **Rothenburg a. d. Tauber.**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 30. August 1865. **Nr. 35.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Skizze. — Recensionen (Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung). — Kritische Anzeigen (Männerchöre). — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

R. Unter der grossen Zahl musikalischer Instrumente, älterer wie neuerer Zeit, treten zwei Hauptarten als geschichtliche und epochemachend vor allen andern hervor: die Tasteninstrumente, und diesen folgend, die Bogeninstrumente.

Eigenthümlich ist es, dass gerade mit dem ersten Auftreten einer besondern Gattung dieser beiden Arten, dem Clavier um 1350 und zwei Jahrhunderte später der Violine um 1580, zugleich die geschichtlich wichtigsten Hauptepochen der alten Tonkunst ihren Anfang nehmen; denn mit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts beginnt auch die Periode der harmonisch-contrapunktischen Musik in der älteren Schule der Niederländer, sowie mit den letzten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts in Italien die Periode der monodischen Musik.

Beide Perioden sind aber zu den wichtigsten Erscheinungen in der Musikgeschichte zu zählen, denn durch die erstere gestaltete sich das Tonmaterial zu einem künstlerischen Elemente, indem durch die Einführung der Harmonie und Contrapunktik, überhaupt der Polyphonie, die Musik erst die Mittel zur Einheit in der Mannigfaltigkeit gewinnt.

So verschieden aber nun auch die Kunst der Contrapunktik sich gestaltete, für die Entwicklung der Instrumentalmusik gewährte sie nicht den mindesten Vorschub; sie konnte die Instrumentalmusik überhaupt weder beeinflussen noch fördern, indem sie nur die Vielstimmigkeit, aber nicht die Spielfülle als höchstes Ziel anerkannte. So lange demnach die Polyphonie herrschte, blieb die den Instrumenten eigenthümliche reiche Technik unbeachtet, weshalb wir Instrumental-Tonstücke aus jener Periode vorfinden, in denen nur ein reiches Stimmengewebe die Grundlage bildet; darum finden wir in dieser Zeit hauptsächlich Instrumente begünstigt, welche den mehrstimmigen polyphonen Satz zur Geltung kommen lassen, Orgel, Clavier etc. Als man jedoch zu den ersten Versuchen der Monodie gelangte, traten an Stelle der Tasteninstrumente die Bogeninstrumente, und unter diesen tritt dann wieder die Violine mehr und mehr in den Vordergrund, je mehr die Monodie ihre künstlerische Ausbildung erhält.

Mit der Auffindung der Monodie, d. h. der einfach begleiteten Solostimme, war eine Scheidegrenze in der Musik im Allgemeinen gewonnen. Es trat damit das einzelne Individuum, das besondere Tonorgan, in den Vordergrund, während vordem nur die grössere Gesammtheit ihr Recht geltend machte. Durch diese Erscheinung wurde eine völlige Neugestaltung sowohl der harmonischen, als rhythmischen, wie noch besonders der melodischen Elemente der Tonkunst herbeigeführt, welche sich in verhältnissmässig rascher Folge im Laufe des 17. Jahrhunderts zu unserer modernen Musik ausbildete und zwar zunächst durch die Oper und durch dieselbe fast in allen Zweigen der Tonkunst sich vollzog.

Das sinnlich leicht Fassbare kommt nunmehr zur Geltung und damit der Reiz des Wohlklangs, wie auch die Mannigfaltigkeit des Klangelements. Neben diesen ging anderweit die technische Entwicklung der Musikorgane Hand in Hand, die nach und nach ihre künstlerische Weitergestaltung und Ausbildung erhielt. Diese mehr äusserliche, objective Seite der Tonkunst findet in Italien ihre frühste Pflege und pflanzt sich von dort nach Deutschland über. Dass aber gerade die Italiener die Technik der musikalischen Organe am ersten ausbildeten, ist dadurch erklärbar, dass die Italiener ein Volk sind, welches seinem innern Wesen und seinem musikalischen Naturell nach in seinem Streben nur auf wohlgefällige Formen und schönen Klang ausgeht, in dieser Richtung aber auch fast die völlige künstlerische Befriedigung findet. Die romanischen Völker überlassen sich mehr den Empfindungen des Augenblicks, reflectiren wenig oder gar nicht, weshalb bei ihnen der Begriff des Schönen in musikalischer Beziehung nicht sowohl nach einer geistig vertiefenden Bedeutung hin zu suchen ist, sondern vielmehr nur in der Richtung auf äusseren Glanz und Reiz. Dieses Streben veranlasste die Italiener, der Beweglichkeit des Tonorgans im Einzelgesange, im Solospiele, grössere Rechnung zu tragen und der sinnlichen Erscheinung des Tonmaterials, der ausführenden Technik in der Musik einen grösseren Spielraum zu gestatten. Sowie sich unter diesen Bedingungen der Kunstgesang entwickelte, gesellte sich sehr bald hierzu die Technik derjenigen Instrumente, welche eine annähernde Verwandtschaft mit der Singstimme haben und welche der meisten sinnlichen Articulation fähig sind, die der Bogeninstrumente.

Unter diesen tritt, durch die Vervollkommnung der *Viola di braccio*, die Violine in den Vordergrund, wodurch der wesentlichste Impuls zur Umgestaltung des Orchesters gegeben war. Erst nachdem die trefflichen Violinbauer in Oberitalien, von Gasparo di Sala und Andreas Amati an bis Ant. Stradivari (von 1560 bis 1736), jene klangvollen,

Digitized by Google

schönen Instrumente geliefert hatten, um welche die Virtuosen der Gegenwart einander beneiden und deren jedes nunmehr den Werth eines kleinen Capitales hat, konnten sich die Bogeninstrumente in ihrer höchsten Vollkommenheit zeigen. Denn die Violine ist gleich von ihrem ersten Auftreten an, in Folge ihrer Tonlage, ihres Toncharakters und ihres Spielreichthums, zur Herrschaft in der Orchestermusik beschieden, besonders noch in Rücksicht auf deren übrige Specialitäten, indem diese nur als Nachahmungen sowohl der Form, als auch alles dessen erscheinen, was bei der Violine als selbsteigen erscheint. Mit der Technik der Violine entwickelt sich zuerst und hauptsächlich das wirkliche Solospiel, die instrumentale Virtuosität und damit eine Kunst der Technik, wie sie bei andern Instrumenten erst viel später hervortritt, die alle in der Kunst des Violinspiels ihr Vorbild und Muster erblickten.

Verfolgen wir deshalb die geschichtliche Entwicklung der Technik des Violinspiels, so haben wir in gewisser Beziehung einen Leitfaden für die geschichtlichen Momente aller übrigen Orchesterinstrumente, die sich nach und nach zu dem Bogeninstrumente noch hinzugesellten und dann erst selbständig ihre Weiterentwicklung vollführten. Um aber eine übersichtliche Gliederung der verschiedenen Entwicklungsphasen der Kunst des Violinspiels zu gewinnen, erscheint es als nothwendige Bedingung, den hierfür vorliegenden reichen Stoff in gesonderte Zeitabschnitte einzutheilen und diese wieder durch erkennbare Merkmale von einander zu scheiden. Diese Merkmale sind 1) eine erkennbare Umgestaltung oder Erweiterung des technischen Materials; 2) eine bemerkbare Einwirkung auf die Geschmacksrichtung eines begrenzten Zeitabschnitts; 3) die Ausbildung neuer Gattungen von Instrumentalformen, die entweder einer bedeutenden Verbesserung der vorgefundenen Spiel- oder Setzarten Raum geben oder 4) die Kunst des Spiels selbst erweislich auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit gefördert haben. Ob eine solche Periode eine längere oder kürzere Zeitdauer umschliesst, kann auf die Eintheilung keinen Einfluss ausüben; denn tritt eine neue Erscheinung von Wichtigkeit hervor, welche nachweisbar von nachhaltiger Wirkung geworden ist, so hat die vorhergehende Periode ihre Aufgabe erfüllt und die neue Richtung tritt an Stelle der durchlaufenen in ihre Rechte ein.

Auf diese Weise kann die allmälige und stufenweise Entwicklung der Kunst des Violinspiels vom Anfang an bis auf unsere Zeit anschaulich gemacht werden. Da uns nun aber von der Spielweise der frühesten Meister wenig oder auch gar keine Nachrichten überliefert sind und dahin bezügliche Mittheilungen von Zeitgenossen jener Perioden ausgehen, auf deren Urtheil nur ein relativer Werth zu legen ist, indem sie offenbar von einem ganz andern Standpunkte als dem unsern ihr Urtheil formulirten, so haben wir keinen andern Anhaltepunkt, als die uns erhaltenen Compositionen jener Zeit zu prüfen, indem die thatsächlichen Leistungen in den niedergeschriebenen Tonwerken uns erhalten blieben. Um jedoch unbefangen urtheilen zu können, müssen wir bei diesen Prüfungen jedesmal den rein historischen Standpunkt der Tonkunst im Allgemeinen noch besonders im Auge behalten, indem oftmals äussere Einflüsse sich geltend machten, unter denen die Entwicklung vor sich ging.

Gestützt auf alle diese Gesichtspunkte, Merkmale und Grundsätze lässt sich die Kunst des Violinspiels in vier Hauptperioden eintheilen:

Erste Periode: Die frühesten Versuche des Solospiels von 1620 bis 1683.

Zweite Periode: Die erste künstlerische Verwendung der Technik und Virtuosität von 1683—1770.

Dritte Periode: Der weitere Ausbau der Instrumentalformen und die classische Verwendung der Technik von 1770—1820.

Vierte Periode: Die höchste virtuose Entwicklung des Violinspiels mit der modernen Technik von 1820 bis 1864.

In diesen vier Hauptperioden wird sich Gelegenheit bieten, sowohl der rein technischen, als auch der rein musikalischen Entwicklung der italienischen, deutschen und französischen Schule die nöthige Berücksichtigung zu gewähren, dabei die charakteristischen Unterschiede dieser Schulen zu kennzeichnen und ihren mehr oder weniger hervortretenden Einfluss auf einander hervorzuheben.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Joh. Brahms, Lieder und Gesänge von A. v. Platen und G. F. Daumer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 32. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Heft 1 und 2 à 22½ Ngr.

—— Romanzen aus L. Tieck's »Magelone«, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 33. Derselbe Verlag. Heft 1 und 2 à 1 Thlr.

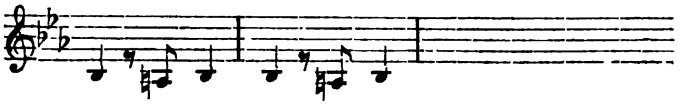
H. D. Ueber den Stil und die Bedeutung der Werke von Joh. Brahms, welcher uns in den obigen Heften eine reiche Fülle interessanter und schöner Gesangscompositionen darbietet, im Allgemeinen zu reden, können wir uns hier um so mehr versagen, als wir uns bei verschiedenen früheren Gelegenheiten über ihn ausgesprochen haben. In Allem, was uns von seiner Hand zu Gesicht kommt, zeigen sich, mag man auch im Einzelnen Bedenken und Ausstellungen vorbringen, die Eigenschaften, die den wahren, nicht blos durchgebildeten, sondern auch aus einem tiefen inneren Quell schöpfenden, selbständig schaffenden Künstler bezeichnen, so bestimmt und vollständig, dass, wo man die ersten und berufensten Meister der Gegenwart nennt, sein Name vor allen andern genannt werden muss.

Begegnete uns nun Brahms' Name in letzterer Zeit vorzugsweise im Gebiete der Instrumentalmusik (wir erinnern an die Variationen und Quartette), so lernen wir ihn jetzt im Fache des Einzelliedes, welches er auch früher schon cultivirt hat, eingehender kennen, und, sagen wir es nur gleich, wir sehen auch hier nicht mehr den sich versuchenden Jünger, wir sehen den fertigen Meister vor uns. Schon die Wahl der Texte zeigt den feinsinnigen, auch poetisch durchgebildeten Künstler, der mit Eifer und Kenntniss die Literatur durchsucht und mit meist sicherem Takte das herausfindet, was nicht blos poetischen Inhalt hat, sondern auch zu musikalischen Gedanken anzuregen geeignet ist; dabei trifft er mit Glück auf Gedichte, die noch nicht componirt waren. Sollen wir nun, ehe wir zur Betrachtung des Einzelnen gehen, die durchgehenden Vorzüge der musikalischen Behandlung kurz angeben, so finden wir vor Allem, und das thut in unserer unproductiven Zeit so wohl, überall feste, deutliche Gestaltung der Melodie; und zwar hat Brahms in der That eigene, neue Melodien, die unerborgt und ungekünstelt dem inneren Quell entspringen und seine Individualität in schöner, oft überaus inniger und ergreifender Weise ausdrücken. Aber es kommt eben hinzu, dass er dieselben überall klar und

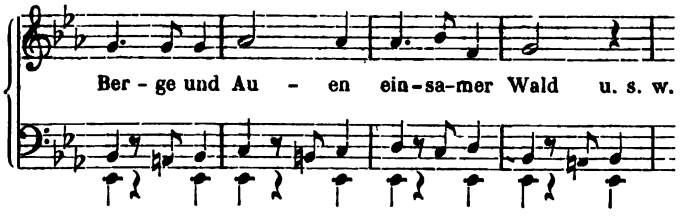
Digitized by Google

bewusst zu umgrenzen und harmonisch zu gestalten weiss, so dass sie nirgendwo ins Unbestimmte verschwimmen, sondern überall als bestimmt anschauliche und dabei lebensvolle Gebilde vor uns stehen. Dies beruht natürlich neben der künstlerischen Inspiration auf der bewussten Thätigkeit des künstlerischen Verstandes; und dabei kann es nicht fehlen, dass je nach der augenblicklichen Stimmung, oder dem grösseren oder geringeren Eindrucke eines Gedichts, das eine oder das andere vorwaltet; man tritt einem vielbewährten Künstler nicht zu nahe, wenn man die Thätigkeit der künstlerischen Reflexion, die nie fehlen darf, hier und da überwiegen findet. Diese Reflexion tritt bei Brahms zuweilen im Zuschnitt der Melodie, sie tritt ganz besonders auch in der sorgsamen Rücksicht auf richtige Declamation, und schliesslich auch in der Modulation hervor; hier zeigt sich seine künstlerische Sicherheit ganz besonders, er beherrscht Chromatik und Enharmonik wie kein Anderer und weiss dieselben zuweilen in überraschend neuer Weise zu feinen Nüancen des Ausdrucks zu verwenden. Aber in beiden Beziehungen sind wir auch Stellen begegnet, in denen, weil die ursprüngliche Wärme einmal nicht überall gleichmässig wirksam sein kann, die Reflexion zu ausschliesslich wirkt und dann einen Eindruck von Kälte und Herbigkeit hervorbringt. Solcher Stellen finden sich hauptsächlich in den »Liedern und Gesängen«, während die Magelone-Romanzen in Wahrheit von einem warmen und innigen Ton von Anfang bis zu Ende durchweht werden und an neuen originellen Melodien wahrhaft überreich sind. — Sollen wir auch noch fragen, welchen älteren Mustern Brahms in dieser Gattung sich vorzugsweise anschliesst, so können wir nur sagen, dass er von allen gelernt hat, dass die Vorzüge aller ihren Einfluss auf ihn geltend gemacht haben, ohne jedoch die Herausbildung einer selbständigen Individualität in ihm zu hemmen. Vor Allem ist es der Meister und das unergründliche Vorbild aller Liedcomposition, Franz Schubert, an den der Bau vieler Melodien, sowie die harmonische Behandlung häufig erinnert; in letzter Beziehung machen namentlich die häufigen Harmoniewechsel, bei aller Kühnheit, doch niemals jenen Eindruck von Schroffheit, den nicht selten die Schubert'sche Modulation hervorbringt. Anderswo merken wir auch die Einwirkung der letzten Werke Beethoven's, sowie den bei keinem der Neueren ganz zurücktretenden Schumann'schen; man wird sich desselben bei einzelnen Stellen bewusst werden, darf aber dabei nicht vergessen, dass man es mit einem Künstler zu thun hat, der aus dem Vollen und Ganzen schafft und nicht nach Einzelheiten beurtheilt sein will.

Wir beginnen mit den Romanzen aus L. Tieck's Magelone. Bekanntlich nimmt in dieser ritterlichen Liebesgeschichte die Schilderung des Gemüthslebens, namentlich des Erwachens und der Seligkeit der Liebe, den grössten Raum ein, und was äusserlich geschieht, tritt im Vergleich damit ziemlich zurück. Diese Seelenschilderung führte den Dichter an vielen Stellen zur Einflechtung von Gedichten, welche den Wechsel der inneren Zustände und die Folge des einen aus dem andern in schöner Weise darstellen. Romanzen hat sie Brahms genannt (bei Tieck heissen sie nicht so) und hierdurch vielleicht schon darauf hingedeutet, dass auch die musikalische Behandlung Rücksicht zu nehmen hatte auf die eigenthümliche Natur der Gedichte: die meisten enthalten nämlich nicht eine vollkommen einheitliche Stimmung, sondern lassen selbst noch in eine Entwicklung von Stimmungen hineinblicken und nähern sich dadurch öfters dem erzählenden Charakter. Daher konnten auch die meisten nicht in der einfach liedmässigen Weise vom Componisten behandelt werden, sondern es ergab sich die Nothwendigkeit der Gestaltung grösserer Sätze mit Zwischensätzen, oder einer Aufeinanderfolge ganz verschiedener und getrennter Stücke. Auch dazu ist von den Früheren, namentlich Schubert, das Beispiel verschiedentlich gegeben worden, und Brahms weiss uns auch in diesen Stücken für den Mangel der Einheit und Symmetrie, der allerdings in der Musik fühlbarer ist, als im Gedichte, hinlänglich zu entschädigen durch die feste Abrundung der Sätze selbst und durch den um so grösseren Reichthum origineller, warm und innig empfundener Melodien. Gleich das erste Lied (»Keinen hat es noch gereut, der das Ross bestiegen«) ist nach Conception und Ausführung ein wahres Meisterstück. Wenn der Dichter uns hier einen Blick auf das mannigfaltige, bewegte Leben des Ritters thun lässt, so ist es dem Componisten vorzüglich gelungen, den so verschiedenartigen Inhalt durch die Einheit des musikalischen Gedankens zusammenzufassen. Die erste Strophe behandelt er wie eine Art Einleitung, sie beginnt mit frischen, mehr declamatorischen Figuren, zwischen denen aber eine kecke, den muthigen Rittersinn recht ausdrückende Bewegung:



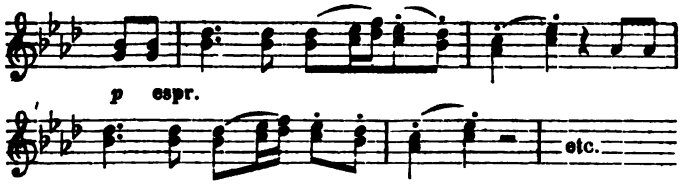
als Zwischenspiel auftritt, die dann immer wiederkehrt und bei allem Wechsel der Motive den Grundton feststellt (Es-dur, Allegro $^3/_4$). Sie begleitet die bei der zweiten Strophe eintretende schöne und warme Hauptmelodie:



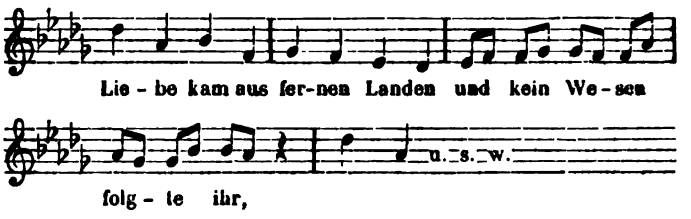
so wie den namentlich in den harmonischen Ausweichungen schönen Gegensatz in B-dur (»Wunderlich fliehen« etc.), der auf der Dominante schliesst und zu einer zweiten Strophe von gleicher Gestaltung leitet. Ueberall tritt, neben dem Reiz der Melodie, auch die Natürlichkeit und Correctheit der Declamation hervor, und man erkennt namentlich ein grosses Geschick des Componisten (auch in den folgenden Liedern), denselben musikalischen Gedanken verschiedenen Worten und Rhythmen durch einfache Mittel anzupassen. Bei der Stelle »dann wählt er bescheiden das Fräulein« u. s. w. lässt der Componist jene Bewegung völlig aufhören; hierdurch und durch den besonders anmuthigen Charakter von Melodie und Harmonie hebt sich diese Stelle trefflich aus dem Rahmen des Ganzen hervor; und ausnehmend schön ist es, wenn zu den folgenden Worten, welche das ruhige Geniessen des Glücks, und dann das beseligte Zurückschauen auf die Vergangenheit enthalten, die Hauptmelodie wieder auftritt, aber ganz ruhig und ohne die punktirte Bewegung, die wir erst am Schlusse, als Nachspiel, noch einmal vernehmen; hier zeigt sich die Kunst, die mannigfachsten Bilder mit dem einfachsten Mittel zu einer Einheit zusammenzuschliessen, aufs Schönste. Auf alle einzelnen thematischen und harmonischen Züge, die sowohl das tiefe und feine Erfassen der Textesworte, wie die Meisterschaft in musikalischer Arbeit

Digitized by Google

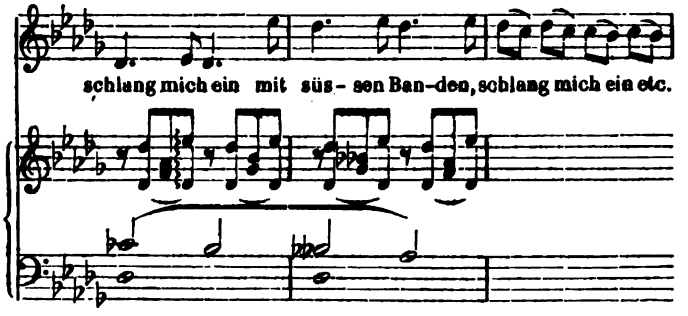
bekunden, kann nicht besonders hingewiesen werden; wie überhaupt dieser ganze Liederkreis durch eine recensirende Beschreibung nur unvollkommen charakterisirt werden kann; dergleichen Werke müssen gekannt, lange gekannt und nachempfunden werden, um ihre Würdigung zu finden. Das zweite Lied (»Traun, Bogen und Pfeil«, C-moll ⁴/₄) hat kleinere Verhältnisse und macht weit geringere Ansprüche als die übrigen, steht auch mit denselben nicht in dem inneren Zusammenhange, wie die meisten übrigen untereinander. Es ist ein keckes Reiterlied, wie es der seiner Kraft bewusste Held auf seinem Zuge anstimmt. Das Lied besteht aus zwei, verschiedenemal wiederholten Theilen, deren ersterer das ungestüme, eigensinnige Bewusstsein der Kraft in scharfen Rhythmen und zuweilen etwas herber Harmonie gut ausdrückt, der zweite einen siegreich triumphirenden Charakter hat, wie ihn die letzten Worte andeuten. — Die folgenden vier Lieder hängen innerlich zusammen und stellen einen Fortgang sich allmälig entwickelnder Empfindungen dar; sie bilden den Mittelpunkt des bis jetzt Veröffentlichten. Ritter Peter hat die schöne Magelone gesehen und gesprochen, und die neuen, ungekannten und unerklärten Empfindungen spricht das Lied aus »Sind es Schmerzen, sind es Freuden« (Nr. 3). Die einander folgenden Empfindungen einer unklaren seligen Sehnsucht, des Schmerzes und erregter Ungeduld ergeben für die musikalische Behandlung drei von einander getrennte Theile, zu denen noch ein kurzes Zwischenstück hinzutritt. Dem ersten (As-dur ⁴/₄ Andante) liegt eine wunderbar süsse, schwärmerische Melodie zu Grunde:



wie sie in neuerer Zeit selten erfunden worden ist; die selige Träumerei, aus welcher das Gedicht hervorging, konnte kaum schöner ausgedrückt werden. Zuerst erscheint sie in langem Vorspiele, mit hinzutretenden, verlangend aufstrebenden Harmonien; dann werden zwei Strophen des Liedes zu derselben gesungen, immer mit voller harmonischer Begleitung. Dann folgt das zweite Stück in As-moll, mit ganz veränderter Bewegung, gedrückt und trübe; die ursprüngliche Melodie tritt im Verlaufe in Moll auf, wird aber nicht festgehalten, sie klingt wie eine hoffnungslose Rückerinnerung. Auch diese, auf As-moll schliessende Periode wird dann zu einer neuen Strophe wiederholt, so dass auch diese Stimmung in klarer Form, voll und rein ausklingt. In dem folgenden Vivace (As-dur ⁶/₈) bricht dann die unruhig verlangende Leidenschaft unverhalten hervor, sie steigert sich noch in einem Zwischenstücke (»O hört mich ihr gütigen Sterne«, ⁴/₄), welches der Schwur »Bleib' ich ihr ferne, sterb' ich gerne« bedeutsam abschliesst, um eine Wiederholung des Vivace zu bringen; diese schliesst mit der Gewissheit des neu erwachten Gefühls, bestimmt und kräftig. Das ganze Lied bietet in Melodie und Ausdruck einen grossen, bedeutenden Reichthum, und beim ersten Hören wird man vielleicht von demselben zerstreut, unbefriedigt bleiben; wer die Einheit zu sehr vermissen sollte, der möge sich erinnern, dass wir es auch in dem Gedichte nicht mit einem einheitlichen, bleibenden Gefühle zu thun haben, sondern mit einer Geschichte eines unruhig bewegten Herzens, die fortwährend in neue Phasen tritt. Das vierte Lied (»Liebe kam aus fernen Landen«, Des-dur ⁴/₄) zeigt eine ruhigere und daher auch einheitlichere Stimmung; der Ritter schaut die in ihm neu erwachte Empfindung gleichsam objectiv an, erzählt in bildlicher Weise ihre Entstehung und wie er sich dagegen sträuben will, sieht aber doch zuletzt in ihrer Befriedigung sein einziges Glück. Wir möchten dies Lied seiner Composition nach für das schönste und eigenthümlichste von allen halten; sowohl die melodische und harmonische Behandlung des Einzelnen, als die formelle Abrundung des Ganzen giebt ihm diesen Vorzug. Die Hauptmelodie ist von merkwürdiger Einfachheit und doch unbeschreiblicher Wärme, welche man desto mehr empfindet, je öfter man sie hört:



ein Zug in der Fortsetzung derselben, wo eine ganz einfache Figur unerwartet in die höhere Octave versetzt wird:



ist ein Ausfluss jener ursprünglichen und ächten Genialität, die im Augenblick nicht ersinnt und versucht, sondern wie durch Eingebung das Rechte trifft. In einer längeren Gegenperiode, in welcher ein schmerzvoller Ausdruck Raum gewinnt, hebt sich das klagende »Wozu dieses Spielen« schön und ausdrucksvoll hervor; eine Wiederholung des ersten Satzes führt zu einem Uebergange nach F-dur, in welcher Tonart ein bewegtes Mittelstück (»Alle meine Wünsche flogen«) von leidenschaftlich erregtem Charakter, auch durch eine Klage unterbrochen, einsetzt; schön ist besonders die Harmoniefolge, sowie die Verflechtung der Singstimme mit der ganz selbständig über derselben hingehenden Begleitung. Dann folgt, nach beruhigendem Rückgange, noch einmal die erste Melodie mit etwas bewegterer Begleitung. Das ganze Lied ist von Schönheit und Wahrheit des Ausdrucks durchdrungen und dabei aufs Feinste ausgeführt. — Im fünften Liede (»So willst du des Armen dich gnädig erbarmen«) hat unser Ritter die Gewissheit seines Glücks erfahren, und es enthält den Ausbruch jubelnder Freude, die in der kräftig freudigen Melodie, der erregten Triolenbewegung, den kühnen Modulationen ihren Ausdruck findet; Alles athmet ein neu erwachtes Leben, wobei es dennoch dem Componisten gelingt, einzelne Wendungen des Wortausdrucks (»Wie rieseln die Quellen« u. dgl.) charakteristisch treffend wiederzugeben. Auch hier fehlt es nicht an dem Gegensatze; der Dichter blickt zurück, vergleicht seinen früheren Zustand mit dem jetzigen, das Dunkel mit

Digitized by Google

dem erwachten Lichte. Durch veränderte, gebrochene Bewegung, Uebergang zur Molltonart u. s. w. drückt der Componist dies aus; er bringt wieder meisterliche harmonische und rhythmische Wendungen (so namentlich das »mein schüchtern Gesicht«), scheint uns aber doch hin und wieder einen zu ausgedehnten Gebrauch von dieser Fertigkeit zu machen. Eine Wiederholung des Hauptsatzes schliesst und giebt dem Bilde Einheit und Abrundung. — Das folgende sechste Lied ist wieder ein sehr ausgedehntes und hat im Ganzen einen ernsteren Grundton. Im Vollgefühl seines Glücks kommt dem Ritter der Gedanke an die Flüchtigkeit desselben, in halb trüber, halb seliger Resignation will er sich dem Strome der Zeit, der ihn bisher getragen, auch ferner hingeben, ja er wird, durch die Liebe gehoben, heiter seinem Ende entgegengehen. Aus diesem Texte macht Brahms ein aus drei Theilen bestehendes Ganzes. Ein Vorspiel in froher Bewegung und mit vollen Accorden leitet den ersten ein (A-dur 4/4, Allegro), und zu den Worten »Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen« etc., welche, ohne diesmal durch prägnante Melodie hervorzuragen, die angegebene frohe Bewegung festhalten, erklingt in der Begleitung ein abwechselnd oben und unten erscheinendes Trillermotiv, welches dem Ganzen einen noch mehr einheitlichen Charakter giebt. Eine zweite Strophe von trüberem Inhalte schliesst in Fis-moll, und der Hinblick auf das langsame Hingehen der Zeit wird von einer ernsten, gewichtigen Bassfigur begleitet, die schon vorher gleichsam abschliessend aufgetreten war. Diese Betrachtung leitet dann zum zweiten Theile über (Fis-dur 3/4, *poco sostenuto*), der an Tiefe des Ausdrucks und an Süssigkeit und Anmuth der Erfindung, man möchte sagen, alles Vorhergegangene hinter sich lässt; das stille Resigniren, die aus innerer Seligkeit und wehmüthiger Voraussicht des Endes gemischte Empfindung ist in ihrer ganzen Tiefe erfasst und mit wahrhaft entzückendem Wohllaute zum Ausdrucke gebracht; wie sich der Dichter willig dem »Strome der Zeit« hingeben will, so geben wir uns diesem berauschenden Strome süssester Melodie und Harmonie hin und versenken uns mit dem Tondichter in die gleiche Stimmung. In einem lebhafteren Zwischenstücke, in welchem die Trillerfigur des ersten Stücks wieder auftritt, tritt das ursprüngliche Gefühl jener Resignation wieder mächtiger gegenüber; dann kommt in dem Schlusssatze, nach längerer Sechszehnteleinleitung, die heitere Zuversicht (»Fröhlichen Ruderschlags fahr ich hinab«) in weitgespannter Melodie zum Ausdruck. Nach dem Mittelsatze hat dieses Stück einen schwierigen Stand, da es ihm an melodischer Erfindung bei weitem nicht gleichsteht und die Spuren der Reflexion stark an sich trägt.

Wir haben uns mit Bewusstsein bei diesen Liedern, den besten, die uns lange zu Gesicht gekommen, aufgehalten und wünschen im Interesse des guten Geschmacks, dass denselben eine recht weite Verbreitung beschieden sei.*) Hoffend fügen wir hinzu, dass die übrigen Lieder aus Tieck's Magelone (die in den beiden Heften enthaltenen bilden kaum die Hälfte), welche von Brahms' Hand längst vollendet liegen sollen, jenen ersten bald folgen möchten.

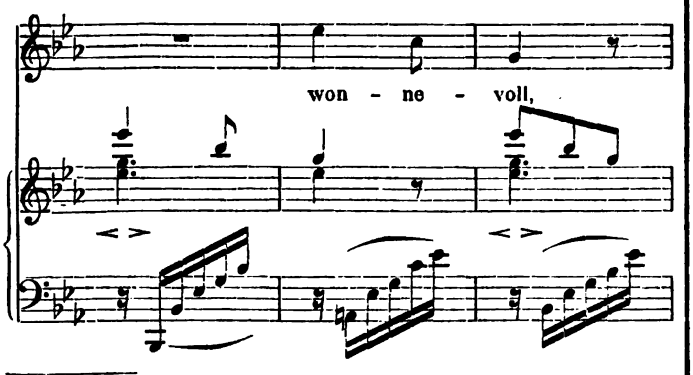
*) Wir sind mit dem obigen Urtheil unseres Mitarbeiters ganz einverstanden und müssen die Magelone-Romanzen zu den besten Gesangstücken für eine Stimme zählen, die wir überhaupt kennen. Nur Eins will uns in ihnen nicht ganz zu Sinne: die übervoll gesetzte und äusserst schwierig zu spielende Begleitung. Wie viele Freunde schönen und ausdrucksvollen Gesangs wird dieser Umstand zurückschrecken, sich mit den Liedern näher bekannt zu machen! Und die heutigen Flügel mit ihrem starken Klang, drohen sie bei so vollem Satz, der durch Pedalanwendung noch schallender wird, nicht den Sänger ganz zuzudecken, mindestens das Verständniss des Gesungenen zu erschweren? D. Red.

Wir wenden uns zu der zweiten, gleichzeitig erschienenen Sammlung, den »Liedern und Gesängen« Op. 32, und werden uns über diese kürzer fassen. Auch sie bieten, wie man erwarten wird, des Interessanten und Neuen viel und lassen über die Erfindungskraft des Componisten ebensowenig Zweifel, wenn sie auch im Ganzen nicht auf der Höhe der vorher besprochenen stehen. Das ist zum Theil wohl in der Wahl der Texte begründet. Es sind, wie der Titel schon sagt, theils Platen'sche Gedichte, theils Bearbeitungen ausländischer Poesien (meist persischer nach Hafis) von Daumer. Den unmittelbaren Zusammenhang mit einem tiefbewegten Innenleben, wie wir ihn bei den Tieck'schen Romanzen gewahrten, enthalten sie meist nicht; etwas dichterische Reflexion und Streben nach feinem, oft künstlich zugespitztem Ausdruck, der den freien Fluss des Gefühls hemmt, merkt man häufig (bei Platen ist das ja ein bekannter und allgemein zugestandener Charakterzug), und bei den Bearbeitungen fremder Dichtungen tritt noch die der getreuen Wiedergabe der Form wegen oft nöthige Wahl ungewöhnlicher Ausdrücke hinzu. Kann nun freilich auch aus solchen Dichtungen der Tondichter Impuls zu musikalischer Gestaltung entnehmen, wo denn der einzelne ungewöhnliche Ausdruck in dem musikalischen Ganzen verloren geht, so ist ihre Wahl doch nicht ohne Gefahr für einen Tonsetzer, bei welchem das Wirken des bewusst gestaltenden Kunstverstandes sich so entschieden mächtig erweist wie bei Brahms. Wir sehen in dieser, jedem wahren Künstler unentbehrlichen Eigenschaft einen hauptsächlichen Grund der inneren Vollendung, die seine vorher besprochenen Arbeiten auszeichnet; wo aber die eigentlich schöpferische Kraft nicht in gleichem Grade angeregt wird (wie es bei den meisten dieser Lieder ihrem Inhalte nach schwer möglich ist), da wird die künstlerische Reflexion leicht die Oberhand gewinnen und ein Eindruck von Kälte, von bewusster Absicht wird nicht immer vermieden werden. Darunter scheinen nun mehrere der vorliegenden Lieder gelitten zu haben; so das dritte (»Ich schleich umher« von Platen), welches eine einfache, festgeformte Melodie von trüb-ernstem Charakter, den die oft herben Modulationen noch vermehren, den Worten zu Grunde legt; bei aller Rundung der Form und Angemessenheit der Declamation vermissen wir den ursprünglichen, warmen Hauch der Empfindung. Auch das vierte Lied (»Der Strom, der neben mir verrauschte«, ein ziemlich unbedeutendes Gedicht von Platen) mit seinen Fragen, welche die Vergänglichkeit aller Freuden in künstlich zugespitzter, für musikalische Auffassung sehr ungünstiger Weise ausdrücken, enthält zwar in der immer wechselnden, prägnant hervortretenden Behandlung der Frage interessante, feine Züge, wie sie nur der berufene Meister schafft, wird aber als Ganzes kaum erfreulich wirken.*) Das fünfte Lied (»Wehe, so willst du mich wieder, hemmende Fessel, umfangen« von Platen) hat eine natürliche Leidenschaftlichkeit, ist aber in den Motiven nicht originell genug, und hier wie im vorigen fällt es auf, wie die oft zu grosse Kühnheit in harmonischen Rückungen die sonst gelungene Natürlichkeit des melodischen Ausdrucks stört. Auch das achte Lied (»So stehn wir, ich und meine Weide« nach Hafis) hätte des eigenthümlichen Wortausdrucks wegen, der in der Uebersetzung geradezu wunderlich klingt, nicht componirt werden sollen; der Text hat auch den Componisten, wie man sieht, nicht erwärmen können. Bedeu-

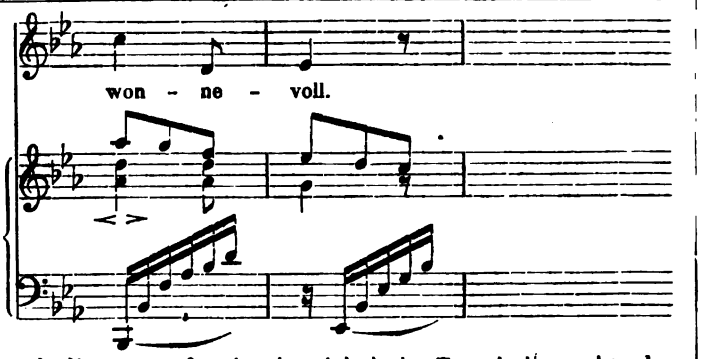
*) Geradezu unerträglich und unbegreiflich ist uns der Schluss dieses Liedes in seiner harmonischen Fassung. D. Red.

Digitized by Google

tend höher stehen schon Nr. 2, 6 und 7. Nr. 2 ist ein von Daumer bearbeitetes moldauisches Lied, in welchem das schwankende, zweifelnde Wesen, in welches den Dichter die Liebe versetzt hat, treffend ausgedrückt ist (D-moll 3/8); der Grundton ist trübe, die gebrochenen Figuren drücken namentlich jenen Charakter aus. Nr. 6 »Du sprichst, dass ich mich täuschte« von Platen (ein recht mittelmässiges Gedicht) ist wegen des glücklich getroffenen, dunkel resignirenden Grundtons bemerkenswerth, den eine mehrfach wiederkehrende Begleitungsfigur*) noch eigenthümlicher ausdrückt, als das Lied selbst. Sehr anmuthig ist Nr. 7, »Bitteres zu sagen denkst du« nach Hafis (F-dur 4/4, *con moto*), durch eine ganz reizende, in der That, wenn man das sagen darf, etwas orientalisch duftende Melodie. Ganz vortreffliche Compositionen, wie sie dem Besten gleichstehen, was Brahms geschaffen hat, sind dann aber das erste und das letzte Lied dieser Sammlung. Das erste, »Wie rafft ich mich auf in der Nacht« von Platen, schildert die innere Reue über verbrachte Zeit, an dem äusseren Faden eines nächtlichen Spaziergangs. In langsamer Bewegung (Andante 4/4, F-moll), die zuerst von der Begleitung im Bass angedeutet wird, hebt sich der Gesang, mit der Begleitung *unisono*, langsam und zögernd hinauf; das Aufwärtsziehen ist treffend und ausdrucksvoll hervorgehoben; im Fortgang treten bestimmtere melodische Gänge hervor; allenthalben zeigt sich correcte, sangbare Declamation, klare und feste Gestaltung der Tonformen, ein Erfassen des Gegenstandes recht von Innen. Der Dichter bleibt bei der Betrachtung des Dahinrauschens eines Mühlbachs stehen und verliert sich dann in den Anblick der Sterne; zu den beiden Strophen erfindet der Componist eine neue Melodie, während die ursprüngliche gehende Bewegung, von Triolen begleitet, in der Begleitung festgehalten wird, sich aber dem verschiedenen Ausdrucke der beiden Strophen gemäss modificirt. Diese ganze Abtheilung ist sowohl der Conception nach, als in den Einzelnheiten der Harmonie und des Ausdrucks wahrhaft meisterhaft; ebenso die Rückkehr des ersten Theils, mit vollerer Harmonie und lebhafterer Bewegung. Das Ganze giebt uns ein tief durchempfundenes, schön und rund gestaltetes Stimmungsbild. Ein wahres Juwel ist dann endlich das letzte (»Wie bist du meine Königin durch sanfte Güte wonnevoll« nach Hafis, Es-dur 3/8), durch den wunderbar süssen und einschmeichelnden Ausdruck, den namentlich das als Refrain immer wiederkehrende »wonnevoll« schön steigert; drei Strophen werden zu derselben Melodie, eine (die dritte des Ganzen) wird schön zu einem etwas ernsteren und dunkleren Mittelstücke verwendet. Ein ganz bezaubernder Gebrauch ist namentlich von der None gemacht, auf welcher das »wonnevoll« bei der jedesmaligen Wiederholung, zu der Septimenharmonie der Begleitung, auftritt:



*) Für uns unerträglich hart! D. Red.



und dieser sanft einschmeichelnde Ton beherrscht das Ganze, so dass wir auch von dieser Sammlung mit der bewundernden Anerkennung des tief und warm empfindenden und mit Meisterschaft gestaltenden Künstlers scheiden.

Kritische Anzeigen.

Männerchöre.

Theodor Rode. Zwei Chorlieder. Op. 29. Berlin, H. Mendel. 10 Sgr.

Gustav Michaelis. Turnerlied. Op. 60. Derselbe Verlag. 10 Sgr.

Franz Abt. Drei Männergesänge. Op. 280. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Edwin Schulze. Drei Männer-Quartette. Op. 27. Berlin, H. Mendel. 10 Sgr.

—— Auf der Wacht. Sängerpflicht, für zwei Chöre. Op. 37. Derselbe Verlag. 25 Sgr.

—— Lied vom Wein, für 4stimmigen Männerchor mit Tenor- und Baryton-Solo. Op. 40. Derselbe Verlag. 17½ Sgr.

Eduard Tauwitz. Deutsches Morgenlied. Op. 62. Prag, Schalek und Wetzler. 12 Ngr.

—— Drei Lieder. Op. 63. Einzeln à 15 und 12½ Sgr. Derselbe Verlag.

—— Drei Lieder. Op. 64. Derselbe Verlag. 22½ Sgr.

—— Dem Vaterland. Op. 65. Derselbe Verlag. 16 Sgr.

C. Kuntze. Drei Gesänge. Op. 98. Magdeburg, Heinrichshofen. 25 Sgr.

C. A. Bertelsmann. Vier Gesänge. Op. 32. Amsterdam, Roothaan. Fr. 1, 90.

Heinrich Gottwald. Hymnus für Männerchor (mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte). Op. 6. Breslau, Leuckart. 1 Thlr. 10 Sgr.

Carl Häser. Lieder und Gesänge. »Waldleben«. Op. 10. 10 Sgr. — »Scheiden«. Op. 12. 5 Sgr. Cassel, Luckhardt.

H. Lange. Die Wacht am Belt. Op. 17. Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Chwatal. Der Sänger Symbol. Op. 188. Derselbe Verlag. 15 Sgr.

—*a*— Diese Blätter würden nur dann die Pflicht haben, in der heutigen starken Literatur der Männergesänge ein Wort mitzureden, oder eingehend über neue Compositionen dieser Art zu berichten, wenn unter der Masse sich Das oder Jenes heraushöbe, was wirklich musikalisch interessiren kann. Männerquartette, von bedeutenden Tonmeistern geschrieben, werden ebenso gut der Anzeige, ja der Analyse würdig sein, wie etwa ihre Kammermusik-Werke, Lieder für eine Stimme u. s. w. — Wo aber diese Meisterschaft fehlt, da hat auch die Kritik nichts weiter zu thun,

Digitized by Google

als höchstens von der Existenz solcher Nova Kunde zu geben, und sie einigermaassen zu rangiren. Bei der erstaunlichen Verbreitung, welche der Männergesang gefunden, ist es begreiflich, dass sich allmälig bei den vielen Componisten, die aus irgend welchem Grunde dieses Gebiet mit Novitäten versehen, eine Art gemeinschaftlichen Stiles gebildet hat, in welchem sich mit einigem Geschick zu bewegen keine besondere Kunst ist. Die vorhandenen Vorbilder, gute wie schlechte, finden Nachahmung, und wir wollen weder behaupten, dass darunter nicht manches Bessere und Gelungenere sei, noch überhaupt dem Männergesang sein Recht bestreiten, oder ihm zu nahe treten; wir wollen nicht das Mittel anfechten, das ja in den Händen des Meisters sich als ganz künstlerisch erweisen kann.

Unter den vorliegenden Heften ist so ziemlich jede Gattung von relativem Werth und Unwerth vertreten. Wir finden Triviales, Unbedeutendes, Ungeschicktes, Gesuchtes, Gutgemeintes, ziemlich Gelungenes, Langweiliges, Ernstes, Sentimentales, Herzliches, Ansprechendes u. s. w. Zu unterst stellen wir natürlich das Triviale und kläglich Misslungene; und dahin gehören die meisten Stücke von Häser, dann die von Lange und Michaelis. Als unbedeutend muss Manches von Kuntze, müssen die Compositionen von Chwatal, Rode, auch einige von Häser bezeichnet werden. Ungeschicktes, Gezwungenes findet sich bei Kuntze, Bertelsmann, Rode. Unschuldig erscheint zumeist Edw. Schulze, während Abt's und Tauwitz's Sachen die relativ besten und gelungensten genannt werden können, wenn auch der Erstere sich zu sehr gehen lässt, mitunter gar zu wenig interessant schreibt, und der Zweite eher geneigt scheint, etwas zu viel zu suchen und sich namentlich in enharmonischen Verwandlungen mehr bewegt, als für Gesang ohne Begleitung gut und rathsam ist. Als gutgemeint kann man bezeichnen die Hymne von Gottwald und Einiges von Bertelsmann. Die Ehre, das Unwesen der Brummstimmen fortgesetzt zu haben, verbleibt in den vorliegenden Heften Herrn Schulze, für welche isolirte Stellung wir freilich den Zufall verantwortlich zu machen haben.

Wir müssen es denjenigen unserer Leser, welche irgendwie dem Männergesangwesen näher stehen, überlassen, aus obigen Andeutungen und mit Hülfe der gedruckten Partituren das Urtheil ins Einzelne hinein zu verfolgen oder zu ergänzen, und hoffen mit unserer kurzen Rangirung auf keinen allzu lebhaften Widerspruch zu stossen.

Nachrichten.

S. B. Auf einer Erholungsreise in Thüringen berührten wir auch Arnstadt und verwendeten einen mehrstündigen Aufenthalt daselbst dazu, den würdigen Cantor, Herrn Stade, aufzusuchen und uns von ihm über den Stand seines Bachorgelbaues unterrichten zu lassen. (Bekanntlich war S. Bach einige Zeit Organist daselbst und die Orgel wird nun in einen dieser historischen Thatsache würdigen Stand gesetzt. Vergl. Nr. 19 d. Bl.) Es wird unsere Leser interessiren, dass die nun bald vollendete Orgel ein Musterwerk zu werden verspricht, das künftig von musikliebenden Gästen in Thüringen nicht zu übersehen sein wird. Sie erhält 60 klingende Stimmen, mit 3 Manualen. Diejenigen Stimmen, welche eben spielbar waren, sind von vorzüglicher Schönheit, die Disposition des Werkes ist musterhaft. Wir hoffen nach der bevorstehenden Einweihung Näheres über das mit unsäglichen Mühen und Opfern verbundene Unternehmen des Herrn Stade berichten zu können. — Bei dieser Gelegenheit wollen wir auch der hübschen musikalischen Abende im Kurhause zu Ilmenau gedenken, wo wir einen ebenso zahlreichen wie gewählten Kreis von Musikfreunden versammelt fanden, um den Vorträgen Schubert'scher, Mendelssohn'scher u. a. Lieder durch verschiedene junge Damen zu lauschen. Ausser einer trefflich gebildeten Dilettantin aus Bremen mit sehr schöner Altstimme, und einer andern aus Berlin mit ebenso schönem Sopran, hörten wir daselbst zu unserm wahren Vergnügen und Erstaunen die grossherzogl. Weimar'sche Kammersängerin Frl. Götze, Tochter unseres Leipziger Gesanglehrers. Eine prachtvolle Altstimme von seltener Kraft, Fülle und Schönheit, ferner aber auch ein äusserst lebendiger und charakteristischer Vortrag, liessen uns auf das Lebhafteste bedauern, dass diese junge Dame in ihrer Vaterstadt so wenig Gelegenheit findet, sich die verdiente Geltung zu verschaffen. — Ausserdem haben wir in Thüringen verschiedene Erfahrungen im Fache des Orgelspiels gemacht, die uns beweisen, dass in diesem Lande noch immer »Deutschen Reiches Erzmusikanten« zu finden sind.

Rossini hat einem für das Mozart-Denkmal in Wien daselbst zu veranstaltenden Concerte zwei neue Compositionen gewidmet: »*Le chant des titans*« und »*La nuit de Noël*«.

Max Zenger in München hat eine neue Oper: »Ruy Blas« (nach Victor Hugo) vollendet.

Hofcapellmeister J. Bott in Meiningen ist zum Hofcapellmeister in Hannover ernannt worden und soll in dieser neuen Stellung sowohl Herrn B. Scholz wie Joachim ersetzen.

Das erste sauerländische Bundesgesangfest wurde am 23. Juli zu Meschede unter Direction des Rector Vieth aus Arnsberg gefeiert, unter Theilnahme von 13 Vereinen und über 300 Sängern.

Von der bekannten Pariser Pianistin Th. Wartel ist ein (französisch geschriebenes) Buch über Beethoven's Solo-Sonaten erschienen.

Von Ambros' Schrift »Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart« (Leipzig, Matthes 1860) erschien eine »zweite Auflage« mit genau demselben Inhalte — denselben Druckfehlern und Berichtigungen.

Spohr's Selbstbiographie und C. M. v. Weber's Biographie von seinem Sohne erschienen zu London in englischer Uebersetzung.

Bibliographie.

Allfeld, J. B., Tristan und Isolde von R. Wagner. Kritisch beleuchtet und mit einleitenden Bemerkungen über Melodie und Musik. München, Fritsch. gr. 8. 9 Ngr.

Briefe Beethoven's. 88 neu aufgefundene Original-Briefe Ludw. v. Beethoven's an den Erzherzog Rudolph, Cardinal Erzbischof von Olmütz K. H., herausgegeben von Dr. L. Ritter von Köchel. Wien, Beck. 8. 22½ Ngr.

Dommer, Arrey von, H. Ch. Koch's Musikalisches Lexikon. Zweite, durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage. Heidelberg, Mohr. Lex.-8. Acht Lieferungen à 20 Ngr.

Graben-Hoffmann, Die Pflege der Singstimme und die Gründe von der Zerstörung und dem frühzeitigen Verlust derselben. Dresden, Wienecke. 8. 10 Ngr.

Hauptner, Th., Methode der Gesangskunst. Vollständiger theoretisch-praktischer Lehrgang nach den Principien der modernen französischen Schule. Berlin, Bote und Bock. 6 Thlr.

Die Kunst des Clavierstimmens. Anweisung etc. Leipzig, Minde. 8. 5 Ngr.

Die Liedertäfler. Erinnerungen aus schöner Vergangenheit, in 8 Gesängen. Hamburg, Hoffmann und Campe. 8. 1 Thlr.

Polko, Elise, Alte Herren, die Vorläufer Bach's. Sechs Cantoren der Leipziger Thomasschule. Hannover, Rümpler. 8. 1 Thlr.

Reissmann, Aug., Rob. Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag. 8. 1½ Thlr.

—— Grundriss der Musikgeschichte. München, Bruckmann. gr. 8. 22½ Ngr.

Sieber, Fr., Aphorismen aus dem Gesangsleben. Didaktisches, Humoristisches, Polemisches. Leipzig, Matthes. 8. 15 Ngr.

—— Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Ebendas. 8. 15 Ngr.

Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps.* Paris, Michel Levy. 8. 3 fr.

Hullah, John, *The History of Modern Music. A Course of Lectures delivered at the Royal Institution of Great Britain.* London, Parker and Son. 8. 10 s.

—— *A Course of Lectures on the Transition Period of Musical History* (1600—1750), *delivered etc.* London, Longman and Co. gr. 8. 13 s. 4 d.

Schlüter, Dr. J., *A General History of Music. From the German by Mrs. Robert Tubbs.* London, Rich. Bentley. gr. 8. 10 s. 6 d.

Digitized by Google

Zeitungsschau.

In einem sehr lesenswerthen Artikel des Franzosen Joseph d'Ortigue: »Die Wahrheit über Meyerbeer und die Afrikanerin« (erschienen im 29. Bande, Heft 2 vom 25. Juni, der Zeitschrift »*Le Correspondant*«, auszugsweise übersetzt in der Niederrh. Mus.-Ztg. Nr. 29 und 30) lesen wir den folgenden Satz, der in grösster Kürze Meyerbeer's Künstlercharakter bezeichnet: Er (Meyerbeer) hat nie zu sich selbst gesagt: »Ich will, selbst um den Preis des Erfolges, zum Schönen dringen!« sondern: »Ich will den Erfolg, selbst um den Preis des Schönen!«

Otto Gumprecht giebt im Juliheffe von Westermann's Monatsheften eine Lebens- und Charakterskizze Meyerbeer's. — Von H. M. Schletterer bringt das Stuttgarter Morgenblatt Nr. 30 eine scharfe Kritik über Wagner's »Tristan und Isolde«. Dasselbe Blatt beginnt in Nr. 32 einen längeren interessanten Aufsatz: »Zur Oper Don Juan. Controversfragen bezüglich der Darstellung auf der Bühne«.

ANZEIGER.

[132] **Conservatorium der Musik zu Leipzig.**

Mit Michaelis d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und **Donnerstag den 5. Octbr. d. J.** findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann**, Capellmeister **Reinecke**, Musikdirector und Organist **Richter**, Dr. **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **Th. Coccius**, **E. F. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **L. Lubeck**, **F. Hermann**, **E. Röntgen**, Professor **Götze**, Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale**.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thlr.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1865.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

[133] **Straub's Violinschule. 5. Auflage.**

Im Verlage von **Conrad Weychardt** in **Esslingen** ist neu erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

C. G. Straub's
kurze Anleitung zum Violinspielen
für Lehrer und Lernende.
Nebst 46 stufenmässig geordneten Duetten
für die ersten Anfänger.

5. Aufl. 56 Seiten in 4. Preis 1 fl. 20 kr. — 24 Ngr.

Amtliche Empfehlungen und vielfache Einführung zum Unterricht bürgen für den Werth dieser praktischen und correcten Violinschule.

[134] Im Verlage von **Ernst Bär** in **Zwickau** ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Geburtshaus
ROBERT SCHUMANN'S.
Original-Photographie in Visitenkartenformat.
Preis 6 Ngr.

[135] Im Verlage des Unterzeichneten erschienen soeben:

Becker, J., Kleine melodiose Concertvorträge für die Violine mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 1. Romanze. — Nr. 2. Humoreske. à 10 Sgr.

Czerny, C., Op. 807. Hundert neue Studien zur Erlangung der höheren Ausbildung auf dem Pianoforte. Ein Supplement zur Schule der Geläufigkeit und Kunst der Fingerfertigkeit.
Heft 1 und 2 à 25 Sgr. Heft 3 20 Sgr.

Döring, A., Schützen-Marsch für das Pianoforte. 7½ Sgr.

Eschmann, J. C., Musikalisches Jugend-Brevier. V. Abtheilung. Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Heft 7 und 8 à 22½ Sgr.

Häser, J., Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Sgr.

Liederkranz. Neue Folge. Sammlung beliebter Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 37. **Kraushaar, O.**, Nachtständchen, für Sopran. 5 Sgr.
– 38. **Schumann, R.**, Die Fensterscheibe. 7½ Sgr.
– 39. —— Im Wald, für Sopran. 7½ Sgr.
– 40. **Stähle, H.**, Sehnsucht, für Sopran. 5 Sgr.
– 41. **Israel, C.**, Schilflied. Nr. 1 für Sopran. 7½ Sgr.
– 42. —— dasselbe. Nr. 2 für Bariton. 12½ Sgr.
– 43. **Herzogenrath, E.**, Wie ich so lieb dich hab', für Sopran. 7½ Sgr.
– 44. **Rundnagel, E.**, An die Entfernte, für Sopran. 5 Sgr.

Reinecke, C., Op. 22. Fantasiestücke für Pianoforte und Violine oder Clarinette. (Neue vom Componisten revidirte Ausgabe.) 1 Thlr. 25 Sgr.

—— Op. 85. Sechs geistliche Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Schumann, R., Op. 78. Vier Duette für Alt und Bariton. 1 Thlr.

Volckmar, Dr. W., Hülfsbuch für Organisten. Vor- und Nachspiele für die Orgel. Neue vom Componisten revidirte 5. Ausgabe. Heft 1—3 à 20 Sgr. Heft 4 1 Thlr.

Cassel, August 1865. **Carl Luckhardt.**

[136] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Symphonie
(in A-dur)
für grosses Orchester
von
C. REINECKE.
Op. 79.
Partitur 4 Thlr. — Orchesterstimmen 5 Thlr. 20 Ngr.

REQUIEM
für Soli, Chor und Orchester
von
Bernhard Scholz.
Op. 46.
Partitur 4 Thlr. 15 Ngr. — Clavierauszug 2 Thlr. 15 Ngr. — Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. September 1865. **Nr. 36.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Skizze (Fortsetzung). — Recensionen (Claviermusik). — F. Liszt's Oratorium »Die Heilige Elisabeth«. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

(Fortsetzung.)

Erste Periode.

Die frühesten Versuche des Solospiels.

Nachdem das geschichtliche Material in der Einleitung seine Begrenzungen und Abtheilungen erhalten hat, erscheint es als die nächstwichtige Aufgabe, mit wenigen Zügen die Aufmerksamkeit auf das Instrument, die Violine, selbst hinzulenken und dabei den allgemeinen musikalischen Zuständen dieser ersten Periode, in welcher die Violine zum ersten Male als dieses Instrument hervortritt, eine nöthige Berücksichtigung zu gestatten, indem nur auf diesem Wege die erste Periode des Violinspiels verständlich werden kann.

Die Violine in ihrer uns jetzt bekannten Gestalt und Form ist aus einer Verbesserung der *Viola di braccio* hervorgegangen, wie auch die Benennung Violine als Verkleinerungsform des Wortes Viola entsprungen und abgeleitet ist. Da uns keine historischen Belege überliefert sind, durch welche Ursachen um den Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einzelne Meister des Violinbaues in der Lombardei veranlasst wurden, die Form der Violen zu verbessern, so müssen wir um so mehr darüber staunen, wenn wir berücksichtigen, dass keine äussere Veranlassung der Grund dazu gewesen sein kann, denn bei der Violine tritt uns die auffallende Erscheinung entgegen, dass die vollendetste Formgestaltung des Instrumentenkörpers, bis in seine kleinsten Theile, bereits in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts erreicht war, bevor nur ein Meister genannt werden kann, welcher dieses Instrument der vielseitigen Charakteristik des ihm eigenthümlichen Tones wie seiner grossen, umfangreichen und mannigfaltigen Spielfülle nach nur annähernd technisch zu behandeln verstanden hätte. Es verging beinahe ein ganzes Jahrhundert, bevor man auf rein empirischem Wege zu begreifen begann, welcher Reichthum in diesem Instrumente schlummere, bevor man sich bewusst wurde, dass die Violine so recht eigentlich in gewisser Beziehung das mächtigste, vollkommenste musikalische Instrument werden sollte, welches als Solo- und Orchesterinstrument zu finden ist.

Es erscheint dies um so merkwürdiger, als an fast allen musikalischen Instrumenten erst dann Verbesserungen versucht werden, wenn die Technik der Ausführung durch die bis dahin vorhandene Construction des Instruments behindert wird und hierdurch den Anforderungen der fortgeschrittenen technischen Entwicklung selbst Behinderungen im Wege stehen. Bei der Violine ist dies gerade umgekehrt der Fall; das Instrument war nach allen Seiten hin schon ebenso vollendet, wie wir es heute noch haben, denn die wenigen Modificationen, welche später erfolgten, wie längerer Hals und Griffbret und stärkerer Saitenbezug, sind kaum erwähnenswerth. Aber trotz dieser ursprünglichen Vollkommenheit verstand es doch Niemand, dieses Instrument richtig zu behandeln und auszunutzen. Ja es ist Thatsache, dass am Anfange des 17. Jahrhunderts ausserhalb Italien die Violine nur wenig gekannt war, denn der früheste musikalische Schriftsteller dieses Jahrhunderts, Michael Prätorius, bringt in seinem 1619 zu Wittenberg erschienenen »*Syntagma musicam*« zwar eine Abbildung der Violine, nennt dieselbe aber noch Violuntze, noch öfter aber Geige. Allein letzteres Instrument ist thatsächlich ein von der Violine sehr verschiedenes, denn wenn auch das Wort Geige sich bis heute in der deutschen Sprache erhalten hat und als deutscher Gattungsbegriff für alle Bogeninstrumente noch gebräuchlich ist, so ist doch die wirkliche Geige in ihrer ursprünglichen und alten Form nur wenig mit der Violine verwandt und aus der Geige keineswegs die Violine hervorgegangen; erstere entbehrt sehr wesentlicher Merkmale, die eine Verwandtschaft der Violine mit den alten Violen nachweisen lassen. Es sind dies die sogenannten Zargen, welche als besondere Theile zwischen der Decke und dem Boden die Verbindung dieser beiden Resonanzflächen bewirken, in Ober-, Mittel- und Unterzargen eingetheilt werden und von denen wieder die Mittelzargen mit ihren Ecken und der Einbiegung nach innen in Form eines C die besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, indem erst durch diese Gestaltung eine freie Bogenführung über alle vier Darmsaiten möglich wurde. Dieser Theile entbehrt der Corpus der Geige ganz, denn der birnenförmige, sehr ausgebauchte Boden ist unmittelbar an die Decke befestigt und geht dabei ohne besonderen Absatz in den sehr breiten Hals mit über. Die hier und da noch vorkommende Tanzmeister-Geige oder Pogge ist das kleinste Format der wirklichen Geige; mit Recht aber ist dieses Instrument aus der Reihe der Bogeninstrumente verschwunden und nur noch hier und dort in Sammlungen alter Instrumente zu finden. Anfänglich scheint auch selbst in Italien die Violine nicht gleich Eingang gefunden zu

Digitized by Google

haben, weil die helle Tonfarbe, durch welche sich dieses Instrument von dem näselnden Tone der Violen unterschied, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in der Kammermusik nicht sehr beliebt war, wo man einen weichen, sanften Klang bevorzugte. Es erscheint deshalb die Violine anfänglich nur in sehr untergeordneter Verwendung als Oberstimme. Doch schon in der Hälfte des zweiten Jahrzehntes des 17. Jahrhunderts finden sich Andeutungen, besonders in den Werken der venezianischen Componisten, dass dieses Instrument seinem wirklichen Werthe nach sich Anerkennung zu erringen gewusst. Ebenso bekunden auch einzelne Belege in Deutschland und Frankreich, dass die Violine dort Aufnahme gefunden, z. B. in den Tonwerken von H. Schütz und in dem theoretischen Werke von Mersenne »*Harmonie universelle*« (Paris 1627), worin der Verfasser die Violine den »König der Instrumente« nennt und dabei hinzufügt, dass das Spielen derselben den höchsten Genuss gewähre. Worin derselbe aber bestanden, ist aus der beigefügten Composition nicht erklärbar, da dieselbe eine sogenannte »Fantasie« ist, in welcher fünf Bogeninstrumente (Dessus, Hautescontres, Tailles, Quintes, Basses) nach Art der älteren Motettencompositionen zu einem fugirten Tonsatze verwendet sind. In diesen ist aber der Dessus — die jetzige Violine — nur als imitirende Oberstimme in das contrapunktische Gewebe der übrigen Stimmen mit eingeflochten, ohne zu einer grösseren selbständigen Behandlung als Solostimme zu gelangen. Nur am Schluss fügt Mersenne noch ein Beispiel hinzu, auf welche Art die einfachen Noten des Dessus zu diminuiren und zu coloriren sind, d. h. auf welche Art die Oberstimme mit kurzen Durchgangs- und Wechseltönen ausgeschmückt werden kann. Es findet sich also auch hier noch die älteste Verwendung des Instruments vor, ohne uns jedoch den »König der Instrumente« erkennen zu lassen, der in seinem Spielreichthum und seiner hohen Ausdrucksfähigkeit für seelische Empfindungen lange noch nicht erkannt wurde.

Selbst noch in Italien sieht man in dieser Zeit das Mühen und Ringen, um für die monodische Melodie und ihre Gestaltung die richtige Form und den nothwendigen Ausdruck zu finden. Es zeigt sich dies zunächst in der Gesangmusik, noch mehr aber in der Instrumentalmusik, in der selbst die selbständigen Instrumental- und Tanzformen bei der schwerfälligen harmonischen Behandlung sich nicht frei entwickeln können. Wir erkennen dies an einem Beispiel in einer dramatischen Composition von Paolo Qualiati, in dem Festspiel »*Le Stera armoniosa*«, von dem Genannten 1620 zu Rom componirt; hier findet sich kurz vor dem Schluss des Ganzen eine Toccata für eine Solo-Violine mit Begleitung einer Theorbe. Dieses Tonstück ist im Ganzen 52 Takte lang und wechselt fortwährend, nach wenig mehr als 6—8 Takten, zwischen geraden und ungeraden Taktarten. Weit entfernt ist diese Composition aber von einer reichen figurirten Behandlung der Solostimme, wie wir den Begriff des Wortes Toccata gewöhnlich verstehen, denn es ist dieselbe ganz ohne Passagen und figurirte Gänge, nur in getragenen Noten geschrieben, die Themen werden motettenartig von der unbezifferten Bassstimme imitirend beantwortet. Es zeigt sich ein dürftiger contrapunktisch behandelter zweistimmiger Satz, der nicht einmal den Tonumfang der Violine in der ersten Lage ausbeutet, indem derselbe sich nur vom $\overline{g}$ bis $\overline{\overline{a}}$ erstreckt. Das melodische Element ist ganz ohne Reiz und das harmonische noch in den Fesseln der alten Diatonik und Gesangmusik gehalten, deshalb hat dieses Tonsätzchen nur insofern Werth und fesselt unsere Aufmerksamkeit, als in ihm zum ersten Male die Anwendung einer Solo-Violine vorkommt. Andererseits ist es aber doch nicht ganz ohne Interesse, in diesem Musikstück die genügsamen und einfachen Ansprüche zu erkennen, die man in jener Zeit an die Solospieler stellte, wie auch die ganze Partitur dieses Festspiels auf das bescheidenste Maass der darstellenden und ausführenden Kräfte beschränkt ist, denn sie zeigt, dass nur zwei Sopranstimmen für den Gesang und eine begleitende Stimme, wahrscheinlich ein Clavier, anfänglich für die spärlich bezifferte Bassstimme nöthig sind. Erst in der zweiten Hälfte dieses Festspiels ist noch die Partie der Solo-Violine und der begleitenden Theorbe besonders angegeben, die beide mit dem Clavier gemeinschaftlich bis zum Schluss hin die beiden Singstimmen begleiten. Aus solchen schlichten Anfängen geht das Solospiel der Violine hervor, welches bis dahin weder zu einem grösseren Spielreichthum, noch zu einer höheren Ausdrucksfähigkeit gelangen konnte. Worin man beides aber suchte, zeigt eine Composition von Carlo Farina aus dem Jahre 1627, ein *Capriccio stranagante*, ein kurtzweiliges Quodlibet — wie es auf dem Titel benannt wird — in welchem mancherlei Tonmalereien mit der Violine versucht werden. Der ganze Titel dieses seltenen Werks lautet: »Newe Paduanen, Gagliarden, Couranten, Frantzösische Arien benebenst einem kurtzweiligen Quodlibet, von allerhand seltzamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden, Sammt etlichen Teutschen Täntzen, alles auff Violen anmutig zugebrauchen. Bestellet durch Carlo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachsen bestalten Violisten. Dressden, gedruckt in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen. Anno MDCXXVII.« — Es finden sich hier, ausser dem erwähnten Quodlibet, 4 Paduanen, 8 Gagliarden, 12 Courenten, 2 französische Arien und 3 *Ballo Allemano* (deutsche Tänze, später Allemande). Sämmtliche Tanzstücke sind zu vier Stimmen gesetzt, leider aber hat sich auf der k. Bibliothek zu Dresden nur die erste Violinstimme erhalten, die drei fehlenden sind bis jetzt aber auf keiner andern grössern Bibliothek zu finden gewesen. Unsere ganze Aufmerksamkeit fesselt das Capriccio, welches uns einen Einblick in die Technik jener alten Violinspieler gewährt, die gewiss in diesem Capriccio eine virtuose Leistung erkannt haben und schon damit die Hörer entzückten. Das Ganze besteht, in freier Rondoform gehalten, aus vier- bis achttaktigen Sätzen, zwischen denen immer wieder eine Art Tutti eintritt, welches ein Hauptthema in gerader mit ungerader wechselnder Taktart erkennen lässt und damit eine gewisse einheitliche Form erhält, jedoch ganz im Charakter des Capriccio, ohne doch dabei die technische Seite des Instruments in seiner vollen Bedeutung zur Geltung kommen zu lassen, wie dies jetzt von uns bei dieser Instrumentalform als zugehörig gedacht wird; es sind weder Passagen noch Gänge darin zu finden. Die Benutzung der verschiedenen Lagen oder Positionen der Violine findet sich nur für die mittleren Saiten, in Doppelgriffen, vor, denn der ganze Tonumfang dieses Virtuosenstücks alter Zeit übersteigt das $\overline{\overline{h}}$ nicht, was auf Unbekanntschaft mit anderen Positionen der Hand als nur der ersten schliessen lässt, dennoch scheint dies nicht mehr der Fall, denn einzelne Sätze beweisen das Gegentheil. Wenn man bei diesen Musikstücken überhaupt noch nicht von einer künstlerischen Verwendung der Violine sprechen kann, so liegt dies darin, dass dies Instrument hier nur zu einer scherzhaften Spielerei benutzt wird, zu deren Darstellung nur geringe technische Entwicklung nöthig war. Es kommen hier nämlich kurze Sätzchen vor, durch welche die alte Rad-Leyer, die kleine Schalmey, die Trompete,

Digitized by Google

die Flöten, die Guitarre, der Tremulant der Orgel, ja sogar das Geschrei der Henne und des Hahnes, das Gebell des Hundes und das Miauen der Katze dargestellt werden sollen. Man ersieht hieraus, dass man zunächst ganz unkünstlerische Objecte darzustellen suchte, die dennoch aber das Bestreben zeigen, aus einem absichtlichen Tonspiele zu einem ausdrucksfähigeren Standpunkte zu gelangen.

In einer beigefügten Erläuterung über die Ausführung dieses Capriccios sagt der Componist, neben Anderm, dass die Leyer derartig gespielt werde, indem man auf der A-Saite mit der Hand nach dem Stege zu rücke (in die dritte Lage gehe) und zu diesen Melodie die leere D-Saite streng gebunden mit erklingen lasse; ferner solle man, um das Hackebret nachzuahmen, mit dem Holze des Bogens auf die Saiten schlagen; die Flöten zu imitiren, müssten die Haare des Bogens die Saiten nahe beim Griffbret anstreichen, und das Katzengeschrei anlangend, werde solches folgender Gestalt gemacht, dass man mit dem Finger, welcher den Ton der Note angebe, allmälig abwärts ziehe und mit dem Bogen bald vor dem Stege, bald hinter demselben auf das Geschwindeste die Saite anstreiche und auf diese Weise denselben Effect erziele, wie er zu hören sei, wenn sich die Katzen gebissen haben und von einander laufen. Dagegen das Hundebellen werde dadurch nachgeahmt, dass derselbe Finger, der die Note greife, gar geschwind auf derselben Saite nach aufwärts gezogen wird. Endlich die spanische Guitarre anlangend, werden die Saiten mit dem Finger geschlagen und die Violine unter den Arm genommen. Jede dieser Tonmalereien ist bei den betreffenden Sätzchen in einer Ueberschrift angegeben. In diesen kleinen Spielereien finden wir schon mannigfache Hülfsmittel zur Darstellung verschiedener Klangwirkungen, die zum Theil noch heute in Anwendung kommen, z. B. das Pizzicato, das Flautino, das Ondulez etc., und wir halten aus diesem Grunde dieses Capriccio für ein erwähnenswerthes Zeugniss, wie der Sinn für Klangwirkungen sich jetzt zu beleben beginnt und nur noch einer wirklich künstlerischen Benutzung bedarf, um als berechtigtes Kunstmittel angesehen zu werden.

So wenig nun auch in den erwähnten Versuchen wirklich künstlerischer Werth liegt, da sie nur auf eine rein realistische Tonmalerei ausgehen, so konnten sie doch nicht ohne Erfolg bleiben, da sie auf die verschiedene Ausdrucksfähigkeit des Instruments aufmerksam machen; diese aber zu rein künstlerischen Zwecken zu verwenden, blieb einer spätern Zeit vorbehalten. Bevor dies geschehen konnte, musste sich überhaupt erst das wirkliche Solospiel der Violine aus seiner Beschränktheit herausarbeiten und zunächst die rein technische Entwicklung in den Vordergrund treten; denn so lange der Technik des Violinspiels nicht eine allseitigere Aufmerksamkeit zu Theil und ihr specielle, besondere Pflege gewidmet wurde, konnte sich dieselbe weder formell abgrenzen, noch auch innerlich vertiefen und ausdrucksfähiger werden.

Beinahe fünfzig Jahre gehen vorüber, ohne dass sich ein sehr bemerkbarer Fortschritt zeigt, bis auf einmal zwei deutsche Musiker mit Compositionen hervortreten, die wir als die ersten und wirklichen Versuche zu einer höheren und vorgeschritteneren Technik betrachten müssen und in denen das reine Virtuosenthum und das specielle Solospiel vertreten ist. Es sind dies:

Scherzi da Violono solo con il Basso continuo, di Giovanni Giacomo Walther. Primo Violinista di camera di S. A. Elettorale di Sassonia. Dresden 1676.

Sonatae, Violino solo (con il Basso continuo) ab Henrico Biber Capellae Vice Magister de Salisburg. 1681.

Beide Werke sind die ersten in der musikalischen Literatur, welche speciell zum Zwecke des Solospiels geschrieben wurden (zwar soll von H. Biber in demselben Jahre, wo die Scherzi von G. G. Walther erschienen, ebenfalls ein Sonatenheft veröffentlicht worden sein, allein dasselbe war nicht aufzufinden, weshalb wir uns an das 1681 gedruckte halten müssen). Diese Compositionen zeigen in ihren verschiedenen Tonsätzen, dass sich in dieser Zeit die der Violine charakteristisch eigenthümliche Technik bereits zu einer beachtungswerthen Höhe entwickelt und dieselbe sich, wenigstens in Deutschland, aus den Fesseln des Orgelstils selbständig emporgearbeitet hatte. Von rein musikalischer Seite entbehren sie allerdings einer ideellen Grundlage und formellen Abrundung, indem beide das künstlerische Element nur in einer reichen Figurirung suchen, in dieser Richtung aber auch die wirklich virtuose Behandlung des Instruments in reichem Glanze zeigen, wenigstens für jene Zeit.

Gehen wir zunächst zu der Betrachtung der Scherzi von G. G. Walther über, so dürfen wir bei dieser Benennung nicht an eine Reihe von Tonstücken denken, wie sie dieses Wort in seiner Bedeutung nach Beethoven's Vorbild kennzeichnet, sondern es ist eine Benennung für zwölf Musikstücke, die auch nicht die entfernteste Verwandtschaft mit dem modernen Wortbegriffe haben, denn gleich das mit I. bezeichnete Musikstück besteht aus Allemande, Courente, Sarabande und Giga, und ist folglich eine *Sonata a camera* oder auch Suite. Jede dieser Tanzformen ist variirt, und besonders mannigfaltig die Allemande, welche eine sechsmalige Veränderung erkennen lässt. Die zweite Nummer ist vom Componisten Sonata benannt und ebenso auch die Nummern 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, während die Nummern 5 und 12 die Bezeichnung Aria tragen und Nummer 10 *Imitatione del Cucu* überschrieben ist.

Mit dem Worte Sonata bezeichnet hier Walther meist drei- bis viersätzige Musikstücke, von denen das erste mehr der Form der Toccata entspricht, indem kürzere, langsame Sätze mit rascheren abwechseln; auch die folgenden Sätze sind nicht durchgängig in gleichem Tempo, sondern wechseln öfters im Zeitmaass. Ebenso wechselt auch der homophone Stil mit dem fugirten, wo dann die Violine meist zwei- und drei-, ja selbst vierstimmige Doppelgriffe auszuführen hat. Zumeist stehen alle Sätze in ein und derselben Tonart und zeigen nur hier und da wenige Ausweichungen in entferntere. Das Passagenwerk entwickelt sich besonders an Tonleiterläufen, und das mehrstimmige Spiel geht aus der Anwendung des fugirten Stils hervor, und schreitet von der Zweistimmigkeit aus bis zur Anwendung ganzer Accorde fort. Nur in wenigen Sonaten wendet Walther Accordarpeggien über drei Saiten an, sonst findet diese Spielmanier seltener Verwendung, dagegen sind die Doppelgriffe sehr reichlich und mannigfaltig vertreten. Die *Imitatione del Cucu* ist eine Art Sonata, in welcher der bekannte Terzensprung des Kukukgeschreies in allen Sätzen zur Anwendung kommt.

Die Nummern 5 und 12, Aria bezeichnet, sind liedartige Themen, die in der mannigfaltigsten Art variirt sind, und zwar so, dass immer vier und vier Takte übereinstimmende Figurirung haben und so nach und nach der ganze Spielreichthum jener Zeit für die Violine auf die vielfältigste Art zur Geltung kommt. Für den Violinspieler wird vorausgesetzt, dass ihm neben dem Violinschlüssel auch der Alt-, selbst der Baritonschlüssel geläufig sei, indem

Digitized by Google

die in tieferer Tonlage sich bewegenden Motive und Passagen in einem dieser Schlüssel geschrieben sind. Charakteristisch für diese beiden Arten ist es noch, dass bei ihnen in allen Variationen stets der Bass und die harmonische Grundlage unverändert dieselben bleiben.

Bereits erstreckt sich die Ausdehnung des Tonumfangs der Violine in diesen Scherzis von *g* bis $\overline{\overline{g}}$, also bis zur Anwendung der sechsten Lage oder Position, volle drei Octaven, so dass sich der Tonumfang der Violine schon so weit entwickelt hatte, dass selbst hierin dieses Instrument allen übrigen seiner Zeit voraus war, wie es auch in technischer Beziehung ersichtlich ist. Denn selbst mannigfaltige Bogenstriche finden sich schon hier und da angegeben, die nicht immer zu den leichtesten und einfachsten gehören. (Fortsetzung folgt.)

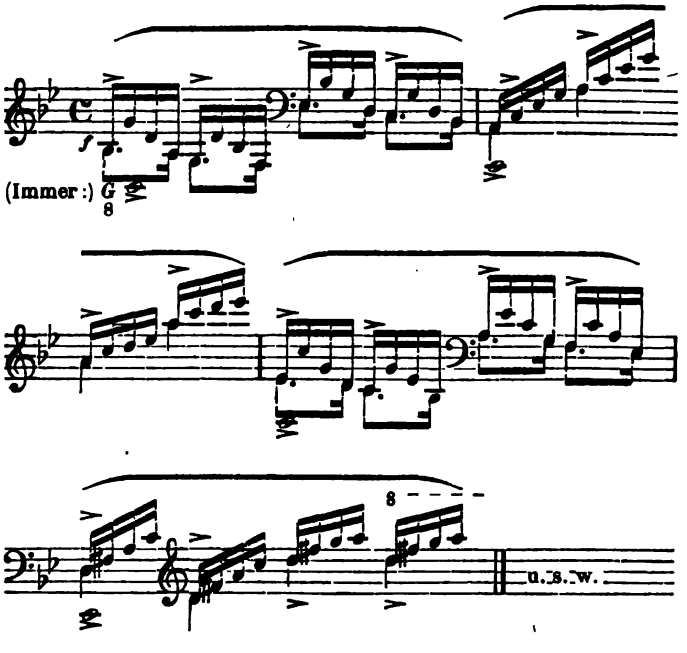
Recensionen.

Claviermusik.

Woldemar Bargiel. Suite (Präludium, Elegie, Marcia fantastica, Scherzo, Adagio und Finale). Op. 31. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

S. B. Es freut uns herzlich, den Clavierspielern wieder einmal eine Composition empfehlen zu können, die ihr Interesse in hohem Grade in Anspruch zu nehmen und zu erhalten geeignet ist. Schrieben wir für einen gemischten Leserkreis, etwa im Feuilleton eines politischen Journals, so würden wir gleich ein »freilich« beifügen und sagen: Wer den tieferen Seiten der Kunst nicht näher steht, etwa nur oberflächliche und vorübergehende Unterhaltung von ihr begehrt, der bleibe dieser »Suite« fern. Unsere Leser aber bedürfen einer solchen Bemerkung nicht; wir setzen bei denselben voraus, dass sie ohnehin aus einer Musik sich nicht viel machen, bei welcher kein seelischer Inhalt zu spüren ist, die blos entweder sinnlich gefällig oder raffinirt geistreich ist. Der Name Bargiel bürgt schon dafür, dass es sich um solche billige Kost für Salons, oder um verschnörkelte schimmernde Paradestücke für das Concert nicht handelt. Vielmehr haben wir die eigentlichen Musiker und musikalischen Clavierspieler im Auge, die unter dem Neuen nur das wirklich Interessante und künstlerisch Vollendete zum Stoff ihrer Uebung und ihres Genusses erheben mögen. Von diesen sind wir überzeugt, dass sie, wie wir, die Bereicherung ihres Repertoirs willkommen heissen werden, die ihnen durch obige Suite geboten ist. Und unter den Bargiel'schen bereits bekannten Stücken wüssten wir keins, welches die Erwartung, die sich an den Namen knüpft, so reichlich befriedigte. Der Componist hat in dieser neuen Suite nach Seite guten Geschmacks einen erheblichen Fortschritt dargelegt und kann durch dieselbe den Kreis seiner Freunde und Verehrer nur erweitern. Sei es, dass das Studium Bach's und Beethoven's dazu geholfen hat, den Componisten von dem nach einer gewissen Seite hin immer gefährlichen Schumann'schen Vorbilde freier zu machen; sei es, dass die zunehmenden Jahre von selbst die innere Tüchtigkeit beförderten, — kurz wir sehen hier Stücke vor uns, die auf dem allgemeinen Boden der Kunst stehen und von dem Bachianer oder Beethovianer ebenso gern gespielt werden mögen, wie vom leidenschaftlichen Anhänger Schumann's. Elemente aus allen dreien, weniger aus Mendelssohn, bilden das Material unserer Suite in der Weise, dass das Gute aus ihnen fast gleichmässig verarbeitet erscheint und das Ganze doch wieder den Eindruck einer ziemlich selbständigen Individualität macht. Das barocke Element, das bei früheren Werken unseres Autors Viele störte, ist in der neuen Suite fast vollständig verschwunden, nur die Marcia fantastica trägt noch Spuren davon. Alles Uebrige ist so streng und rein in Satz und Haltung, dass man seine Freude daran haben muss.

Betrachten wir die einzelnen Stücke etwas näher. Die Titel derselben haben wir oben genannt, wir fügen jetzt bei, dass die Haupttonart G-moll ist; in derselben stehen das Präludium und das Finale. Die Elegie geht aus Es-dur *Andante*, der Marsch aus B, das Scherzo aus G-dur, das den Eingang zum Finale bildende Adagio aus G-moll. Das Präludium ist ein geist- und gemüthvolles Spielstück, fast im Charakter einer Etude. Durch die Molltonart und gemessenes Tempo aber ist von vornherein der durchgeführten Figur, welche ein punktirtes Thema umkleidet, ernste Haltung und Würde verliehen. Die vielen Vorhalte und dadurch entspringenden eigenthümlichen Harmonien, die nur selten an Herbes streifen, geben dem Ganzen zugleich einen sehnsuchtsvollen Anstrich, während die festen Accente in Melodie und Bass etwas durchaus Männliches verleihen, welches das Stück von den modernen Etuden, an welche es durch die Figur ein wenig erinnert, gänzlich unterscheidet. Zu loben ist ferner der stetige Fortgang, der gar keine Lücken der Erfindung fühlen lässt, dann der Reichthum an Bildungen, die in der Ueberzahl aus dem ersten Motiv entspringen und deshalb eine strenge Einheit in der Mannigfaltigkeit darstellen. In der Mitte des zweiten Theils fällt der Componist, ohne seine Sechszehntel-Bewegung aufzugeben, auf kurze Zeit in eine choralartige Melodie, die als beruhigender Gegensatz ihre Wirkung thut und zugleich vor Einförmigkeit schützt. Man kann den Gedanken des Stücks, wenn man ihn einmal erfasst hat, nicht leicht wieder loswerden, er zieht mit magischer Kraft den Spieler an, sich ihm öfter hinzugeben. Damit doch irgend etwas Greifbares geboten sei, was dem Leser zum Anhalt dienen könne, wollen wir hier die vier ersten Takte abdrucken:

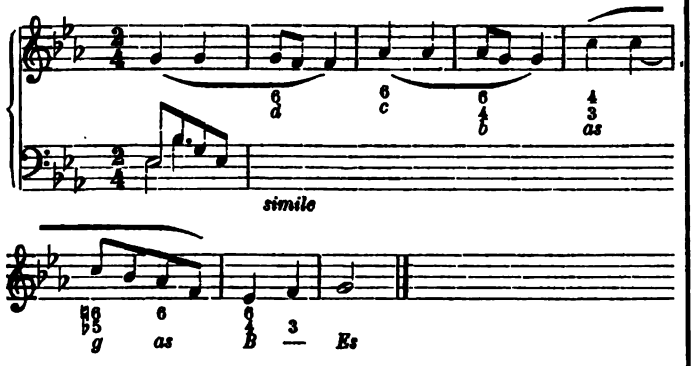


Die einzelnen interessanten Details anzuführen wäre vielleicht mehr verlockend für uns, als nützlich für den

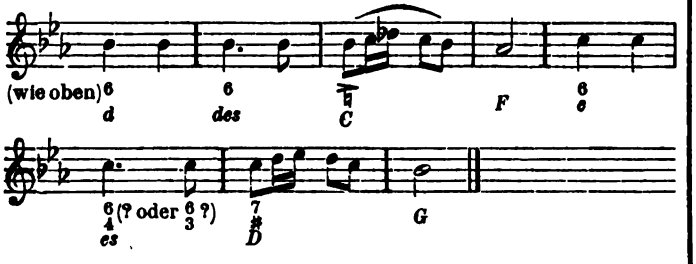
Digitized by Google

Leser, der sich aus ihnen das Ganze doch nicht construiren kann. *)

In der Elegie ist ein sehr einfaches, aus tiefer Empfindung hervorgegangenes Thema in verschiedenen Tonarten und Lagen sehr eigenthümlich behandelt. Es ist so gesangvoll, dass man unwillkührlich versucht wird, sich einen Text dazu zu denken:



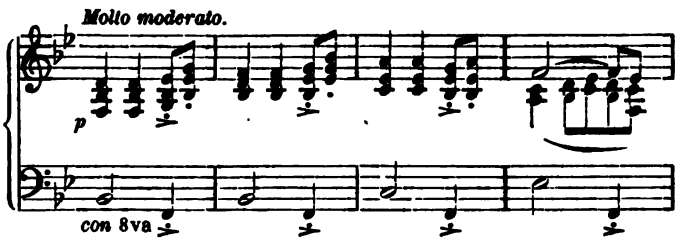
Takt 5—8 ist das Einzige im ganzen Heft, was ein wenig an Mendelssohn anklingt. Was aber den zweiten Theil dieser Melodie bildet, ist ganz Bargiel'sch, dabei von melodisch-harmonischem Gehalt:



Sehr eigen sticht gegen die Haltung dieses Themas ein unmittelbar anschliessender etwas langathmiger Mittelsatz in C-moll ab, dessen grüblerischer in den tieferen Chorden des Claviers sich bewegender Gesang etwas geheimnissvoll Anziehendes hat. Er löst sich vor dem Eintritt des Themas in G-dur in einen mysteriös klingenden Dominantseptnon-Accord auf, auf dessen Grunde sich oben eine kurze sehr sprechende Melisme hören lässt, die unsere Phantasie lebhaft anregt. Nach dem Thema, das jetzt auf dem Orgelpunkt *G* erklingt, erscheint jener C moll-Satz nochmals, durch Octaven im Bass verschärft, fast von drohendem Charakter. Nochmals der Nonen-Accord, jetzt auf *C* dann *F*, worauf mit schöner Wendung nach *B* $\frac{6}{4}$ das Hauptthema wieder in der Haupttonart, aber mit der Quinte als Orgelpunkt, noch später aber in der tieferen Octave mit wechselnden Harmonien und neuem Bass ertönt und in einer kurzen sanften Coda ausklingt. — Auch dieses Stück zog uns trotz seines düsteren Charakters stark an, ja wir vermochten kaum uns davon zu trennen.

Eine sonderbare Idee ist und bleibt es, das folgende Stück, das in $\frac{2}{4}$-Takt (*Molto moderato*) steht, »*Marcia*« zu betiteln. Das »*fantastica*« scheint uns den Widerspruch nicht völlig zu lösen, man müsste denn dabei an einen Aufzug hinkender Kobolde denken wollen. Ueberhaupt können wir nicht dafür gutstehen, dass dieses Stück sich viele Freunde erwerben werde; uns wenigstens berührt es (besonders sein Thema mit dem Bass, und in der Folge System 4 Takt 4) etwas kakaphonisch:

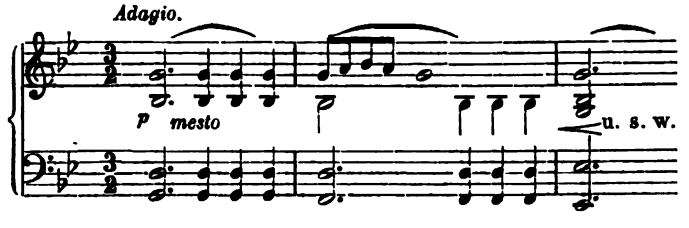
*) Einen Druckfehler merken wir an: die dritte Note der rechten Hand Takt 6 muss *g* heissen statt *a*.



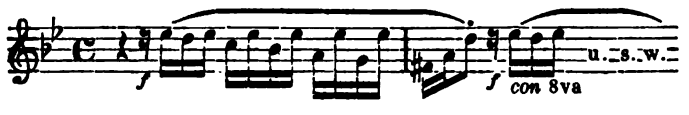
Wir lassen uns dergleichen gern gefallen, wenn es am Schluss oder sonst einer bedeutenden Stelle des Stücks als musikalischer Witz angebracht wird; aber es gefällt uns nicht als integrirendes Moment des Themas gleich zu Anfang, wo es gegen die künstlerische Oekonomie zu verstossen scheint, da man die stärkste Würze nicht gleich beim Eingang auftischen soll. Möglich freilich, dass gerade dieses Stück dem Heft den Beifall der Liebhaber des Absonderlichen einträgt! — Unser Marsch enthält übrigens als Trio in ganz entgegengesetzter Ton- und Taktart und schnellem Tempo (D-dur, bei der Wiederholung A-dur) eine Art von Piffaro-Stück, das lustig genug absticht gegen den komischen Ernst des Hauptsatzes.

Das folgende Scherzo (*Presto* $\frac{2}{4}$) ist äusserst lebendig und geistreich, namentlich in seiner weiteren Entwicklung, die man dem Thema gar nicht zutrauen würde. Man kann daraus lernen, was es heisst, ein Tonstück durch immer neue Einfälle wirksam gestalten, ohne aus der Einheit zu gerathen. Bei einigen Stellen blieben wir über den Rhythmus im Unklaren, da es zweifelhaft ist, ob mehrere Gruppen von je zwei Takten als 1—2 oder 2—1 aufzufassen sind. Sehr interessant sind der Seitensatz in D-dur und die später folgende Scalen-Melodie in der Mittelstimme behandelt; wir würden sie hier abdrucken, wenn sie nicht zu viel Raum in Anspruch nähmen. *)

Nun das Adagio! Wir stehen vor demselben nahezu mit jener Andacht, in die uns ein Beethoven'sches Adagio versetzt. Schon der Anfang mit seinem vierstimmigen Satz in weiter Harmonie:



klingt ernst erhaben; der vor der Rückkehr dieses Themas stehende Orgelpunkt mit seiner reichen Harmonieentfaltung und den darüber liegenden leidenschaftlich abstürzenden Melodiegängen aber erinnert an den Stil der letzten Sonaten Beethoven's. Wir können den nur preisen, der solch ein Adagio in heutiger Zeit schreibt! — Der Schlusssatz endlich ($\frac{6}{4}$ *Allegro appassionato*) hebt mit einer Figur an, die an Bach'sche Orgelklänge erinnert:

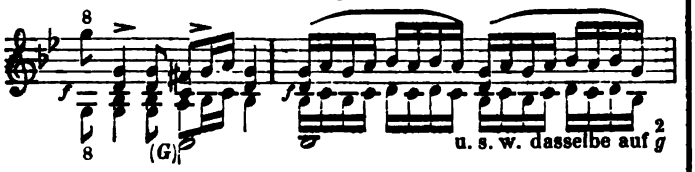


Man meint zuerst, es werde sich eine Fuge daraus entwickeln. Aber das moderne Tonwesen gewinnt das Ueber-

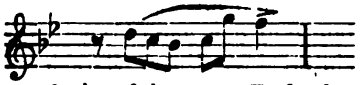
*) Auf dem 3. und 4. System fehlen zwei Kreuze vor *c*, was wir zu verbessern bitten.

Digitized by Google

gewicht und wir erhalten ein Stück, das einem Sonaten-Finale ähnlicher sieht, als dem Schlusssatze einer Suite älterer Art. Das eigentliche Thema hat es hauptsächlich auf kräftige Rhythmen und Klangwesen abgesehen, mehr als auf melodische Gestaltung:



Auch die weitere Fortsetzung geht auf energische Rhythmik aus und erinnert dann mehr an das Orchester als an die Orgel. In *B* tritt dann ein Seitensatz von anmuthiger Haltung auf; ein kurzes, sogleich durchgeführtes, Motiv:



gefolgt von einer Coda, führt zum Ende des ersten, nicht repetirten Theils. Im zweiten verschlingen sich das Einleitungsmotiv und das wirkliche Thema, welches letztere, bald im Bass, bald oben auftretend, in aufsteigender Quintenfolge (C-moll, G-moll, D-moll, A-moll) sich geltend macht, worauf das syncopirte und dann das Einleitungsmotiv die Oberhand gewinnen. Zu letzterem gesellt sich plötzlich und überraschend in H-moll die Melodie der Elegie. Dann lenkt der Satz nach G-moll zurück und die Reprise tritt ein; der Seitensatz folgt in G-dur, und nach der Coda lässt sich nochmals (in G-dur) die Melodie der Elegie mit nachschlagendem Orgelpunkt des Basses vernehmen, nach deren Ausklingen in kräftigem Dur das Einleitungsmotiv auftritt, unterbrochen durch Accordschläge auf dem ersten Viertel. Das Ganze endigt in der Moll-Durtonart (mit dem auf Moll anspielenden *es*) würdig und glänzend. Man sieht, dass die Anlage interessant, künstlerisch einfach und naturgemäss ist; aber auf die Bezeichnung mit selbständiger, ächt Bargiel'scher Haltung, kann das Finale vielleicht am wenigsten Anspruch machen. Es sind die Motive etwas zu sehr nach verschiedenen Seiten anklingend, und ein einheitliches stilvolles Ganze scheint uns deshalb das Finale nicht geworden.

Die ganze Suite aber, wir wiederholen es, ist werth von allen Clavierspielern, die ihr Repertoire nicht mit einer chinesischen Mauer umschlossen haben, gekannt und gespielt zu werden.

F. Liszt's Oratorium „Die heilige Elisabeth".

Ueber das bei der Feier des 25jährigen Bestehens des Pesther Conservatoriums zum ersten Mal aufgeführte neueste Werk Liszt's veröffentlicht E. Schelle in der Wiener »Presse« vom 23. August einen Artikel, aus welchem wir einige Sätze ausheben. Die Verantwortung für Schelle's günstiges Endurtheil können wir natürlich nicht auf uns nehmen, da wir das Werk nicht kennen; auch stimmt die gute Meinung, die er durch verschiedene Ausdrücke darüber zu verbreiten gewillt scheint, nicht völlig mit dem überein, was er in Betreff der Richtung und der Details mittheilt.

Schelle sagt zuerst über die textliche Grundlage Folgendes:

Die Legende der heiligen Elisabeth bietet einen sehr günstigen Stoff für die musikalische Behandlung in dramatischer Form, wenn auch nicht zu einem Oratorium. Die fromme, wohlthätige Gemahlin des Landgrafen von Thüringen ist schon durch ihre Beziehungen zur Wartburg mehr als eine andere Heilige von der Romantik umkleidet, sie gehört überhaupt zu den schönsten und sinnigsten Typen, welche die überschwengliche Phantasie in dieser Art gestaltet hat. Konnte doch Wagner dem Zauber dieser Gestalt so wenig widerstehen, dass er sie gewaltsam in seinen »Tannhäuser« einzwängte und damit das ursprüngliche Bild wesentlich entstellte. Die Sage von dieser Heiligen findet sogar noch jetzt manche stimmungsvolle Saite in unserm modernen Gefühlsleben; wir haben sie in unsern Kinderjahren mit Begeisterung und Rührung gelesen und den frischen Eindruck in das spätere Alter mit hinübergenommen. — — — Heben wir nur die vornehmsten Momente der Legende hervor: Die ungarische Königstochter in der Wartburg an der Seite des Landgrafen, das Wunder der in Rosen verwandelten Speisen, der fromme Gesang der Kreuzritter, mit denen der Landgraf nach Jerusalem zieht, die Verstossung der heiligen Elisabeth, ihr Tod und ihre Bestattung, dabei nicht zu vergessen, dass noch die überirdische Welt der Engel zur Disposition steht: so bietet sich eine wunderbare Mannigfaltigkeit gegensätzlicher Situationen dar, wie sie die musikalische Phantasie nicht besser wählen kann. Der Verfasser des Textbuchs, der Dichter Otto Roquette, hatte seine Aufgabe eigenthümlich erfasst, wenn er sich nicht etwa dem Willen des Componisten bei der Abfassung des Gedichts fügte; es war ihm vielleicht weniger daran gelegen gewesen, ein einheitlich dramatisches Werk herzustellen, als die Legende für den musikalischen Effect gehörig zuzurichten. Anstatt den Schwerpunkt des Stoffes zu erfassen und aus ihm das Gedicht zu gestalten, hat er einfach eine dramatisirte Lebensskizze der Heiligen von ihrer Kindheit bis zu ihrem Tode in richtiger Reihenfolge gegeben, und dadurch die dramatische Steigerung der Situation fast gänzlich aufgehoben. Das Gedicht zerfällt in zwei Abtheilungen, deren jede drei Nummern, d. h. drei Bilder aus dem Leben der Heiligen enthält. In der ersten Nummer wird die Ankunft der Elisabeth auf der Wartburg aus dem fernen Ungarland geschildert. Sie sowohl wie ihr Verlobter, Ludwig, der Sohn des Landgrafen Hermann, stehen noch im zarten Kindesalter. Die kleine Braut wird von dem Chor feierlichst begrüsst, von dem Landgrafen zärtlich umarmt und dann demselben in aller Form von einem ungarischen Magnaten übergeben. Ludwig zeigt ihr mittlerweile das Reich, das sie einst beide beherrschen würden; Elisabeth findet sich bald in ihre Lage.

Wie ist das Haus voll Sonnenschein!
Grüsst mir daheim mein Mütterlein!

Diesen Gruss entsendet sie durch den abreisenden Magnaten ihrer Mutter, und gesellt sich dann lustig zu den Kindern, die ihr einen muntern Chor singen. In der nächsten Nummer oder Scene sind beide schon längst erwachsen und sogar verheirathet. Ludwig ist jetzt regierender Landgraf; er kommt von der Jagd und singt sich nach üblicher Weise ein lustiges Jagdlied. Da erblickt er einen Gegenstand durch das Grün der Büsche; er erkennt Elisabeth, die den Burgpfad herabsteigt. Sie erschrickt ängstlich bei seinem Ruf. — Was bebst Du vor meinen Blicken, und was verbirgst Du? fragt er barsch. Sie will nicht Rede stehen, und sie weiss recht gut, warum, denn sie befand sich auf dem Wege zu den Armen, denen sie heimlich Speise zutrug, da der Landgraf dergleichen Liebeswerke streng verboten hatte. Er verlangt gebieterisch den verhüllten Gegenstand zu sehen. — Es sind Rosen, die ich gepflückt, erwidert sie, wie beschämt über die Nothlüge, und gesteht, da er die Rosen zu sehen verlangt, ängstlich die Wahrheit. Aber, o Wunder! Als er nachsieht, duften ihm in der That Rosen entgegen, und zugleich umfliesst ein Glanz das Haupt der Landgräfin, und im Chor singen die Engel: »Ein Wunder hat der Herr gethan«. Wiederum sind bis zur nächsten Nummer Jahre verstrichen. Der Landgraf nimmt Abschied von seiner Gattin, denn er muss hinaus in das Heilige Land, sich an dem Kreuzzuge gegen die Sarazenen betheiligen; die Klagen der trauernden Elisabeth verhallen in den feierlichen kriegerischen Gesängen der abziehenden Kreuzritter, und damit endigt der erste

Digitized by Google

Theil. Die zweite Partie führt im ersten Bilde die Landgräfin Sophie, die Mutter des Landgrafen, vor. Die Landgräfin ist eine harte, ehrgeizige Frau. Sie sitzt in ihrem Söller; ihr Ruf: »Herein«! lässt schliessen, dass man an die Thüre klopft. In der That tritt der Seneschall ein. Die Gräfin theilt ihm mit, dass ihr Sohn im Felde gefallen sei, dass fortan Land und Macht ihr allein gehöre. Der Seneschall wagt eine kleine Einrede, aber die Gräfin gebietet ihm, unverzüglich Elisabeth sammt den Kindern aus der Burg und aus dem Lande zu treiben, als diese mit den Kindern weinend und klagend eintritt. Auch sie hat die Trauerbotschaft vernommen, und will der Mutter ihres Gatten ihr Herz ausschütten, aber ihr wird geboten, sogleich die Burg zu verlassen. Umsonst fleht sie für sich, für die Kinder, da ein schweres Unwetter heranziehe. Vergebens, das Herz der Landgräfin ist hart; Elisabeth muss mit den Kindern die Burg verlassen. Aber jetzt bricht die Strafe herein. Das Unwetter entladet sich, der Blitz schlägt ein, und die Burg steht in Flammen. — Im nächsten Bilde befindet sich Elisabeth am Ende ihrer Tage. Sie dankt betend Gott für das Glück und den Schmerz, den er ihr gesendet. Die Kinder sind ihr geraubt. Die Armen suchen sie in der Hütte auf und preisen im Chor die Heilige. Elisabeth bietet ihnen den Mantel und das letzte Brod; sie ist bald der irdischen Sorge enthoben. Der Tod tritt an sie heran und befreit sie von den Banden des Erdenlebens, während der Chor der Engel ertönt. Mit der feierlichen Bestattung der Heiligen beschliesst das nächste Bild das Gedicht. Kaiser Friedrich, Volk und Krieger, vier thüringische und vier ungarische Bischöfe bilden hier das Personal.

Auf den ersten Blick zeigt es sich, dass dieser Text alles organischen Zusammenhangs entbehrt und in seiner ganzen Anlage — abgesehen vom Stoffe — nichts mit der Form gemein hat, welche das Oratorium bedingt. Das Gedicht zerfällt in eine Reihe vereinzelter dramatisirter Scenen, welche ihrem Charakter nach an das alt-italienische geistliche Drama anspielen. Dieses allerdings trug von vornherein die Bestimmung einer äusserlichen Darstellung an sich, und auch bei der »Heiligen Elisabeth«, obwohl der Componist wahrscheinlich eine derartige Zumuthung zurückweisen würde, verräth sich an mehreren Stellen ein ähnliches Bedürfniss zur nothwendigen Ergänzung mancher Momente und zur befriedigenden Abrundung des Gesammteindrucks. Und dieses Bedürfniss beweist nicht etwa eine Versündigung am Stile von Seiten des Componisten oder Dichters, sondern liegt schlechtweg in dieser Gattung. So spricht sich in den beiden vornehmsten Vertretern der Romantik auch nach dieser Seite hin ein verwandter Zug aus; Wagner ist mit seinem »Tristan« auf die Anfänge der Oper zurückgekehrt, und Liszt hat mit seinem ersten Versuche auf diesem Gebiete das Oratorium zur Seite gelassen, um von dem alt-italienischen Drama aus eine Neugestaltung dieser Gattung zu ermöglichen.

— — — — — — — — — — — —

In dem Absatze über die Musik dieses Oratoriums sagt Schelle u. A. Folgendes:

Es liegt in der Richtung der Romantik ein excentrischer Charakter, der sich gern in schroffen Antithesen bewegt, und neben das Erhabene das Gewöhnliche, neben das Schöne das Bizarre oft nur des Contrastes halber stellt. Auch in dieser Schöpfung wird man vergebens eine einheitliche Grundstimmung suchen, welche die Gegensätze der verschiedenen Ausdrucksweisen stilgemäss vermittelte. Die Kirche und die Oper berühren sich häufig; neben dem alten salbungsvollen Choral klingen namentlich in den recitirenden Partien der Venusberg aus dem »Tannhäuser«, der Schwan aus »Lohengrin«, überhaupt die raffinirten Ausdrucksformen Wagner's vor, ohne dass man übrigens Liszt die Verwendung von Reminiscenzen zum Vorwurf machen könnte. Derartige Ausdrucksformen sind die musikalischen Typen der neuen Romantik, welche allerdings uns gern ihr Haupt aus den erhabenen Wolken zuwendet, aber dennoch mit den Füssen auf der compacten Erde eines sehr derben Realismus steht, wenn sie auch durch das mystische Helldunkel einer spitzfindigen Symbolik das verdächtige Parterre den Blicken entziehen will. Die Symbolik ist dieser Schule vor allem werth; ohne sie würde es mit den Effecten sehr bedenklich ausschauen. Auch Liszt hat in seinem Oratorium zu diesem beliebten Mittel gegriffen, um den Grundton der Dichtung in einer ungewöhnlichen und effectvollen Färbung zu halten. So werden zur Charakterisirung der vornehmsten Persönlichkeiten und schlagendsten Situationen gewisse passende Volksweisen benutzt. Ein ungarisches Lied begleitet die »Heilige Elisabeth« und giebt in allen Momenten der Handlung, wo sie betheiligt ist, dem musikalischen Ausdruck eine locale Färbung, denn die heilige Elisabeth ist eine Ungarin; der Markgraf von Thüringen dagegen ist mit einem deutschen Volksliede bedacht. Die grossen symphonischen Sätze, welche die Handlung einrahmen, sind aus den charakteristischen Motiven der vorgekommenen Sätze gewebt und schildern auf eine mystische Weise das vorgeführte Bild der Situationen im musikalischen Abdrucke. Das Alles ist freilich genial und geistreich gemacht, es ist auch effectvoll, sogar blendend, ob aber ästhetisch zulässig, der Natur der Kunst und der Wahrheit des Ausdrucks gemäss, das ist eine andere Frage. Sicherlich ist es schön und richtig gefühlt, wenn der Chor der Kreuzritter, der Chor der Engel bei Gelegenheit des Wunders durch den Anklang an das Magnificat illustrirt wird; aber soll der musikalische Ausdruck zur Ehre einer Passkarte für die heilige Elisabeth erhoben werden, so sinkt er und mit ihm das Bild der Heiligen, die durch ihren Stand hoch über alle Nationalität und geographische Grenzen erhaben ist.

Es wäre übrigens vermessen, sich nach einmaligem Anhören einer solchen Schöpfung, namentlich bei so mangelhafter Vorführung, ein umfassendes detaillirtes Urtheil erlauben zu wollen. Es konnten deshalb nur die allgemeinsten Beziehungen herausgehoben werden, welche der erste Eindruck darstellt, und die durch die ausgesprochene Richtung des Werkes klar vorliegen. Jedenfalls ist die »Heilige Elisabeth« eine der bedeutsamsten Hervorbringungen in unserer Zeit, und man kann nur wünschen, dass sie uns in einer würdigen Aufführung recht bald von neuem vorgeführt werde.

Nachrichten.

(Zur Ergänzung unserer Thüringer Nachricht in voriger Nummer. *S. B.*) In einem Dorfe, zwei Stunden von Schwarzburg entfernt, hörten wir zum Ausgang nach den Sonntags-Gottesdiensten grosse Orgelcompositionen von Seb. Bach und Gebhardi mit Präcision und grosser Fertigkeit vortragen. Wir erfuhren dann, dass der Spieler ein einfacher Tischler sei, der auf einem Clavicembalo mit selbstverfertigtem stummem Pedal diese und andere treffliche Orgelstücke einzuüben pflegt. Es war uns rührend, den bescheidenen Mann in seiner ärmlichen Dorfstube, mit seinem alten Instrumente und einer gewählten Bibliothek zu besuchen und mit ihm über Musik zu sprechen. Derselbe soll übrigens auch ganz gut Violine spielen; er kannte die Beethoven'schen Violinsonaten und manches Andere. — Ferner war es uns sehr amüsant, in der Wirthsstube eines kleinen thüringischen Badeorts eine Gesellschaft von Cantoren und Organisten anzutreffen, die sich mehrere Stunden lang auf das Interessanteste und in eingehendster Weise über Fugenbau, grosse Fugenmeister und Orgelwerke unterhielt. Wir mussten die Kenntnisse dieser einfachen Männer ebenso sehr bewundern, wie früher das Orgelspiel des Tischlers.

In Prag ist eine Oper »Johanna von Neapel« von Jul. Sulzer mit Erfolg gegeben worden. Dieselbe soll auch in Stuttgart und Gratz zur Aufführung kommen.

Am 1. August hat in Wien das erste der neuen »Symphonie-Concerte« des Herrn Carlberg und seiner aus 50 Personen beste-

Digitized by Google

henden Capelle stattgefunden. Das Programm enthielt eine Symphonie von Haydn, die in A-moll von Mendelssohn, die Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber und zu »Fidelio« von Beethoven, die Polonaise aus »Struensee« von Meyerbeer und einen »Nachtgesang« für Streichinstrumente von Jean Vogt.

Den gedruckten Jahresberichten des Wiener Conservatoriums entnehmen wir, dass im Schuljahre 1863/64 die Anstalt von 309, im Schuljahre 1864/65 aber sogar von 357 Zöglingen besucht wurde. Ob dadurch wohl die Kunst befördert wird, oder nur der Dilettantismus und das musikalische Proletariat Zuwachs erhält? In den Jahresberichten finden wir als Einleitung specifisch österreichisch-patriotische Mittheilungen über »Die Wiener Schule« (nach dem Englischen des Ernst Pauer), dann über »Die kaiserliche Familie von Oesterreich und ihre Beziehungen zu Musik und Tonkünstlern«, endlich über Abbé Maximilian Stadler vorgedruckt.

Der bekannte Violinist A. Wilhelmj gedenkt in Wiesbaden violin-historische Soiréen zu veranstalten.

Ferd. Laub sollte für das in Moskau zu errichtende Conservatorium der Musik als Lehrer des Violinspiels gewonnen werden, hat die Stelle aber ausgeschlagen.

Leipzig. In der letzten Abendunterhaltung des Conservatoriums producirte sich eine junge Sängerin aus Prag, Frau Repuszynska, Schülerin des früheren Professors des Wiener Conservatoriums C. P. Grädener, und fand bei den anwesenden Notabilitäten viel Beifall. Da dieselbe als Coloratursängerin sich dem Theater widmen will, wozu sie Befähigung und Ausbildung in reichlicher Weise besitzt, so wünschen wir ihr bald eine gute Gelegenheit, um die Schwierigkeiten der ersten Debuts zu überwinden. Die hohe Stimmlage lässt die junge Dame hauptsächlich für solche Partien geeignet erscheinen, welche meist schwierig zu besetzen sind, wie z. B. die Königin der Nacht. Doch ist auch ihr Liedervortrag durch Einfachheit und Wärme hervorragend.

— Herr Gustav Nottebohm aus Wien hielt sich hier eine Woche auf.

— Herr Musikdirector Friedrich, bisher Chormeister und zweiter Capellmeister am hiesigen Stadttheater, ein sehr gewandter Musiker, ist in gleicher Eigenschaft am Hamburger Stadttheater angestellt worden. Unser Theaterorchester hat ihm zum Abschied eine silberne Dose verehrt.

Zeitungsschau.

Die Wiener »Recensionen« wundern sich nun ihrerseits (in Nr. 34) über unsere Mittheilung in Nr. 33: sie seien für »Tristan und Isolde« eingetreten. Wir verweisen zu unserer Rechtfertigung auf den Leitartikel in Nr. 26 des geschätzten Blattes, wo, ohne irgend eine redactionelle Verwahrung, jede gegnerische Anschauung und Auslassung als Ausfluss »befangener, voreingenommener Gesichtspunkte« bezeichnet wird und der Verfasser sich sogar so weit vergisst, bei Referenten, die sich gegen das Werk ausgesprochen haben, von »contrapunktischen Schalen an federlosen Gliedern« zu reden. Die geehrte Redaction der »Recensionen« möge es uns nicht übelnehmen, wenn wir die unbeanstandete Aufnahme eines solchen Artikels und seine Stellung an die Spitze der Nummer für ein Eintreten *pro* nehmen mussten. Wenn sie jetzt unsere Schlussziehung ablehnt, so kann das freilich nur zu unserer Befriedigung gereichen.

ANZEIGER.

[187]

Neue Musikalien.

Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur sind soeben erschienen und durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Ambros, A. W., Op. 16. **3 Gesänge** f. 4 Singst. m. Pftebegl. 20 Ngr.
Bach, C. Ph. E., **Geistl. Oden u. Lieder** v. Gellert f. 4 Singst. mit Clav.-Begl. F. gem. Chor ges. v. L. Rotschi. Part. u. Stim. 25 Ngr.
Baumfelder, Fr., Op. 114. **Im Mondschein.** Nachtgesang f. Pfte. 12½ Ngr. Op. 115. **La Gazelle.** Valse élégante p. Piano. 12½ Ngr. Op. 116. **Le petit Tambour.** Marche facile et brillante p. P. 12½ Ngr.
Bergson, M., Op. 60. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement p. P. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 25 Ngr.
Brahms, Joh., Op. 33. **Romanzen** a. Tieck's Magelone f. 4 Singst. m. Pfte. Heft 1. 2. à 1 Thlr.
Ecker, C., Op. 12. **12 leichte Strophenlieder** für gem. Chor. Part. und Stim. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 15 Ngr.
Eschmann, J. C., Op. 53. **20 Schottische Volks-Melodien** f. Pfte. eingerichtet. Heft 1. 2. à 22½ Ngr. Op. 54. **12 Französische Volks-Melodien** f. Pfte. einger. Heft 1. 2. à 20 Ngr.
Gayrhos, E. M., Op. 1. **6 Charakterstücke** f. Pfte. Heft 1. 2. à 15 Ngr.
Gotthard, J. P., Op. 43. **10 Schwedische Volkslieder** d. Vorzeit f. gem. Chor ges. Part. u. Stim. 1 Thlr. 20 Ngr.
Herzogenberg, H. v., Op. 1. **6 Lieder** f. 4 Singst. m. Pftebegl. 20 Ngr. Op. 2. **Der verirrte Jäger.** Ballade von Eichendorff für eine tiefe Stimme m. Pftebegl. 7½ Ngr.
Holstein, Fr. v., Op. 16. **5 Lieder** f. eine mittlere Stimme m. Pfte.-Begleitung. 17½ Ngr.
Kammerlander, C., Op. 19. **3 humoristische Lieder** für Bariton mit Pftebegl. 12½ Ngr.
Kuntze, C., Op. 102. **Soldatenliebe**; Ged. v. A. Schultz f. viers. Männerchor. Part. u. Stim. 20 Ngr. Dasselbe f. 4 Singst. m. Pfte.-Begl. 12½ Ngr.
Naus, Th., Op. 19. **Romance sans paroles** p. Piano. 10 Ngr.
Pierson, H. H., Op. 62. **Das Hifthorn.** Romanze f. 4 Singst. m. Pfte.-Begl. 15 Ngr.
Raff, Joach., Op. 108. **Saltarello** p. Piano. 20 Ngr. Op. 109. **Rêverie Nocturne** p. Piano. 20 Ngr. Op. 110. **La Gitana**; Danse Espagnole. Caprice p. Piano. 20 Ngr.
Reinecke, C., Op. 80. **5 Lieder** f. gem. Chor. Part. u. Stim. 1 Thlr.
Scholz, B., Op. 22. **Die drei Zigeuner.** Ged. v. Lenau f. Bariton mit Clavierbegleitung. 15 Ngr.
Walter, August, Op. 18. **Lustige Musikanten.** Ged. v. Eichendorff f. Männerchor m. willk. Begl. v. 4 Hörnern. Part. u. St. 1 Thlr. 20 Ngr.

[188] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bildnisse berühmter Tonkünstler,

nach den besten Originalen gestochen von L. Sichling.

Zwei Hefte, jedes zu 1⅓ Thlr.

Inhalt: **J. S. Bach. G. F. Händel. Ch. v. Gluck. W. A. Mozart. J. Haydn. L. v. Beethoven.**

Jedes Bildniss einzeln, in grösserm Format, ⅔ Thlr.

G. F. HÄNDEL

(Biographie) von

Fr. Chrysander.

Zwei Bände. Preis 5 Thaler.

Das wohltemperirte Klavier

von

J. S. Bach.

Schöne und correcte Ausgabe. Zwei Bände, jeder zu 3 Thlrn.

Canons et Fugues

dans tous les tons majeurs et mineurs

par

A. A. Klengel.

Zwei Theile, jeder zu 5 Thlrn.

Im Ganzen 48 Canons und 48 Fugen, anerkannt als das einzige Werk der Neuzeit, welches J. S. Bach's wohltemperirtem Klavier an die Seite gestellt werden kann.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. September 1865. **Nr. 37.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Skizze (Fortsetzung). — Ein Blick auf die deutsche Händel-Ausgabe. — Kritische Anzeigen (Neue Clavierstücke zu vier Händen). — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Briefkasten. — Anzeiger.

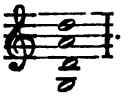
Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

(Fortsetzung.)

Die Sonaten von H. Biber sind in formeller Beziehung denen von Walther nahe verwandt, sie beginnen mit einer Art Präludium, in reicher Figurirung über den Hauptdreiklang, woran sich ein anfänglich melodisch einfaches, dann aber wieder reich figurirtes Adagio reiht, welchem dann ein Allegro in zweistimmiger Behandlung folgt, zu dem der Bass die kurzen Motive frei imitirend hinzufügt und somit den Satz dreistimmig macht. Hiernach folgt ein Thema, oft auch deren zwei, im Liedcharakter, welchem dann eine Reihe Variationen folgen, deren Ausführung noch heute manchem Violinspieler Schwierigkeiten bereiten würde, denn nicht nur, dass die mannigfachsten Figuren in einfachen und Doppelgriff-, wie in arpeggirten Accorden über mehrere Saiten vorkommen, sondern auch gebrochene Octaven- und Decimensprünge, sowie rapid rasche Tonleiterläufe etc. finden sich vor. Man kann diese Sonaten, besonders die Variationen, als wirkliche Etuden betrachten, denn die technischen Schwierigkeiten sind ganz bedeutend. Sämmtliches Figurenwerk ist rein violinmässig erfunden und aus einem mannigfach wechselnden Tonspiel entsprungen. Hier zeigt sich ein neuer technischer Fortschritt und die Blüthe des ausgeprägten Virtuosenthums; denn Alles, was in diesem Werke enthalten ist, stellt nur die glänzendste Aussenseite der persönlichen Leistung des Spielers in den Vordergrund und zwar speciell nur die Technik, da in allen acht Sonaten von H. Biber nicht ein grösserer Satz enthalten ist, an dem sich die Vergeistigung der Technik oder ein tief empfundener Vortrag entwickeln könnte, nur das reinste, äusserlichste Virtuosenthum ist die Grundbasis aller Tonsätze; deshalb kann man fast alle diese Sonaten als Variationen mit einer selbständigen Einleitung betrachten, die aber ideal gar Nichts sagen, sondern ohne innere Beziehungen nebeneinander stehen. Abgesehen aber davon, stellen dieselben die Virtuosität der Violine in das vortheilhafteste und glänzendste Licht, da die Melodien und Figuren nur erfunden zu sein scheinen, um die reine Fingerfertigkeit, die Gewandtheit des Bogens, sowie dadurch eine Charaktereigenthümlichkeit des Virtuosen und des Instruments zur Geltung zu bringen.

Es repräsentiren demnach diese Sonaten ebenso, wenn nicht noch mehr, als die von Walther, das reinste Virtuosenthum des 17. Jahrhunderts in seinen guten und schlimmen Seiten. Einmal finden wir in ihnen die höchstentwickelte Technik, ein andermal, besonders bei Biber, die flachste Musik, denn bei fast allen Sonaten dieses Letzteren bewegt sich die Harmonie nicht viel weiter als in den drei Hauptaccorden der Tonica, Unter- und Oberdominante, wozu noch kommt, dass auch bei diesen Variationen die Bässe und die Harmonie stereotyp dieselben bleiben.

In zweien dieser Sonaten finden wir auch die Umstimmung der Violinsaiten angewendet und zwar in der vierten Sonate und in der sechsten  . In der achten Sonate ist die streng durchgeführte Zweistimmigkeit für die Violine dadurch deutlich gekennzeichnet, dass die zweite Violinpartie auf zwei gesonderten Systemen gedruckt ist, um einen deutlichen Ueberblick über die zwei imitirenden Stimmen zu geben, zu welchen der Bass zum Theil als dritte selbständige Stimme contrapunktirend hinzutritt. Diese letzte Sonate ist schon aus diesem Grunde, aber auch in rein musikalischer Beziehung die wichtigste von allen, indem sie wenigstens das Streben zeigt, dem Tonsatze einen wirklich künstlerischen Gehalt zu geben, was zwar nicht vollständig gelingt, doch aber schon auf Besseres hinweist, was in der nächstfolgenden Periode zur klareren Entwicklung kommt.

Das Sonatenwerk von H. Biber scheint in dieser Zeit für Deutschland nicht ohne Einfluss und weitergreifende Einwirkung geblieben zu sein, wenigstens muthmaassen wir dies bei Betrachtung eines zweiten Werks von Johann Jacob Walther, welches 1694 zu Mainz unter folgendem Titel erschien:

»*Hortulus Chelicus*

das ist wohlgepflanzter Violini'scher Lustgarten, darin allen Lustbegierigen musicalischen Liebhabern der Weg zur Vollkommenheit durch curiöse Stücke und annemliche varietät gebahnet, auch durch Berührung zuweilen zwei, drei, vier Saiten auf der Violine die lieblichste Harmonie erwiesen wird. Durch Johan Jacob Walther churf. Mainzisch Italienischer Secretario.«

J. J. Walther, der um 1640 in Witterda (einem Dorfe bei Erfurt) geboren und seit 1674 als erster Violinist bei der churf. sächs. Capelle zu Dresden angestellt war, hatte 1680 diese Stellung mit einer andern in Mainz als italieni-

Digitized by Google

scher (?) Secretair vertauscht. Hier hatte er jedenfalls die 1681 erschienenen Biber'schen Sonaten kennen gelernt, die ihn aber, einigen Andeutungen im Vorwort nach, in technischer wie musikalischer Beziehung unbefriedigt gelassen hatten, weshalb er in seinem *Hortulus chelicus* etwas Besseres zu leisten versuchte. Wie weit ihm dies gelungen, wollen wir in Folgendem festzustellen versuchen.

Dieser *Hortulus chelicus* ist eine Sammlung von 28 cyklischen Musiksätzen für eine Violine mit begleitender Bassstimme. Ein reicher Schatz für technisches Material findet sich hier vor, aber auch in musikalischer und formeller Hinsicht sind diese Musikstücke nicht uninteressant, indem sich darunter 18 suitenartig gestaltete Tonsätze vorfinden, die schon auf die einheitliche Sonatenform hinweisen, allerdings sie noch nicht erreichen, dennoch aber einen Fortschritt in dieser Beziehung bekunden. In allen Präludien, mit welchen diese 18 Musikstücke eingeleitet werden, finden sich in den Adagios so schöne Cantilenenansätze, dass es zu bedauern ist, wie sie immer durch ein reichfigurirtes Presto unterbrochen werden und hier noch immer toccatenartig langsame und rasche Sätze in wenigen Takten mit einander abwechseln. Dem Preludio folgt entweder eine Allemande oder Arie, die manchmal variirt wird, manchmal auch nur ein einfach zweitheiliges Sätzchen bildet; hieran reiht sich jedesmal Courente, Sarabande, Giga, letztere meist mehrstimmig imitirend. Als Schluss findet sich bei den meisten ein Finale im langsamen Tempo und dieses häufig als ziemlich ausdrucksvolle Cantilene. In Nr. 17 findet sich eine gleiche zweistimmige Behandlung der Violinpartie wie bei Biber, wo in imitirender Schreibweise die zwei Stimmen auf verschiedenen Systemen stehen und als wirkliches Duett von der Bassstimme begleitet werden. Es ist eine weiter ausgesponnene Satzform und ziemlich gute contrapunktische Behandlung der Stimmen zu erkennen.

In drei Arien mit Variationen wird eine reiche Spielfülle entwickelt, die in einer Passacaglia mit 31 Variationen die damals mögliche Spitze der Technik erreicht, denn der Umfang geht in Läufen und Sprüngen bereits bis zum $\overline{\overline{a}}$ in der siebenten Lage. Auch die Tonmalerei finden wir in ganzen Sätzen vertreten, so die Nachtigall, das Geschrei des Hahnes und der Henne, den Ruf des Kukus und in einer Serenade ist die völlige Darstellung einer Nachtmusik versucht, in der eine grosse Anzahl verschiedener Instrumente auf der Violine nachgeahmt werden sollen, denn es handelt sich hier um die Darstellung von Klangeffecten wie das Orgeltremulato, die Chitarrina, die Trompeten und Pauken, die Radleyer, die Harfe, sowie eines ganzen Violinchors nebst der Solovioline mit begleitendem Bass.

Es erinnert diese Sonate an das *Capriccio straguante* von M. Farina, doch zeigt sich hier bei Walther schon der edlere Standpunkt und die möglichste Idealität für derartige Tonmalereien.

Unbestritten zählt dieser *Hortulus chelicus* nicht nur zu den interessantesten Werken für die Violine, sondern für die Instrumentalmusik im Allgemeinen, denn es zeigt sich in ihm das ernstliche Ringen der Instrumentalmusik, Abrundung ihrer Formen, in denselben erhöhte Ausdrucksfähigkeit des Tones selbst zu erlangen, und in technischer Beziehung dem Passagenwerke, den Läufen, Arpeggien, Doppelgriffen etc. eine höhere künstlerische Berechtigung im Tonwerke selbst anzuweisen. In diesem Bestreben stehen die Deutschen allen andern Nationen am Ende des 17. Jahrhunderts voraus; leider wurde dies aber von den Schützern und Pflegern der deutschen Tonkunst nicht erkannt, sondern man suchte das anscheinend Bessere im Auslande, entweder in Italien oder in Frankreich.

Auf welchem Standpunkte das Violinspiel am Schluss des 17. Jahrhunderts in Italien sich befand, darauf wird in der zweiten Periode zurückzukommen sein. Ueber das französische Violinspiel in dieser Zeit giebt uns eine zu Paris erschienene Sammlung von Violinsätzen Aufschluss:

Pièces pour le Violon avec la Basse-continue par Monsieur Rebel l'un de Vingt-quatre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy Paris 1705.

Das ganze Werk besteht aus drei grösseren Suiten oder besser Partiten, die in sich die meisten altfranzösischen Tanzformen vereinigen, indem jede mit einem Präludium beginnt, dem dann Allemande, Courante, Sarabande und Gigue folgen. Nach diesen Sätzen wechseln in jeder Suite die Formen, denn es finden sich die Chaconne, Bourrée, Passacaille, la Boutade, Caprice, Gavotte, Menuett, Rondeau und les Cloches je einmal vertreten. Die Violinstimme ist zum Theil in dem altfranzösischen G-Schlüssel auf der ersten Linie oder auch im Sopran- oder Altschlüssel geschrieben und wird von einer sorgfältig bezifferten Bassstimme begleitet. Die Sätze sind meist zweitheilig mit Reprisen, nur die 34—36 Takte langen Préludes zeigen gegen früher nur eine Taktart und an den Rondos entwickelt sich ein etwas grösser ausgesponnener Satz und zwar in derselben Art, wie sich diese Satzform in den Opern von Lully zeigt. Alle verschiedenen Sätze ein und derselben Suite haben gemeinschaftliche Tonart und unterscheiden sich nur durch die Taktart, den Rhythmus und durch ihre specielle Charakteristik. Verzierungen oder Manieren kommen fast gar nicht vor und sehr selten finden leichte Doppelgriffe eine Anwendung; überhaupt ist die Technik sehr untergeordnet, wohingegen der Vortrag und der charakteristische Ausdruck der verschiedenen Tanzformen den Schwerpunkt bildet. In einem beigefügten Caprice wird der Premier Dessus von einem Second Dessus, einer Taille und einem Bass begleitet. Dieses Tonstück beginnt mit einem Gravement in canonischer Behandlung, an welches sich ein Vivement anschliesst, das in sehr dürftiger Weise der ersten Violine (Premier Dessus) Gelegenheit bietet, eine Tremolofigur und sonst einige Fertigkeit zu zeigen. Ebenso aber wie in diesem Sätzchen finden wir auch in allen übrigen durchaus keine höhere Violintechnik vor, denn es fehlen sowohl Tonleiter- wie Intervallgänge und Passagen, ebenso auch Arpeggien u. dgl. Es ist also hier das bescheidenste Maass der Virtuosität vertreten, wohingegen der Vortrag und Ausdruck im Vordergrund steht; zwar knüpft sich dieser noch immer an die Tanzformen an, doch ist schon damit das erste Lebenszeichen in dieser Richtung für die folgende Periode gegeben, welche die Vereinigung der virtuosen Technik mit ausdrucksvollem Vortrag zu vollziehen hat.

In dieser Periode sahen wir vom einfachsten Musikstück an, der Toccata bei Guagliati, das Solospiel bis zur rapidesten Technik bei Biber und Walther sich gestalten und selbst schon die Versuche hervortreten, die Fertigkeit des Spielers zu künstlerischen Zwecken zu verwenden. Wenn sich dies noch nicht völlig ausbilden konnte, so lag es zumeist an der noch nicht vollzogenen Abrundung der Musiksätze und damit an der natürlichen Gestaltung der Ausdrucksmittel. Hierzu mussten andere Factoren mitwirken, die erst das 18. Jahrhundert herbeiführte und die wir in der folgenden Periode werden kennen lernen.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Ein Blick auf die deutsche Händel-Ausgabe.

E. K. Das grossartig unternommene Sammelwerk ist den meisten unserer Leser wenigstens äusserlich so weit bekannt, dass unser Bericht darüber verspätet schiene, wenn es nicht, abgesehen von der allgemeinen Pflicht der Kritik alles Bedeutende öffentlich zu begrüssen, noch insbesondere erspriesslich wäre auf einige Eigenthümlichkeiten nach Form und Inhalt aufmerksam zu machen, wodurch sich die neue Händel-Ausgabe von ähnlichen Werken unterscheidet, wobei es erlaubt sein wird, noch manches Andere, was man auf dem Herzen hat, auszusprechen.

Händel's Werke wurden bei seinem Leben in der Weise jener Zeit veröffentlicht: weder kritische Sorgfalt noch anständige Herstellung ward ihnen zu Theil, viele sind nur als diebischer Nachdruck in die Welt gekommen. Erst nach seinem Tode ward eine anständige Gesammt-Ausgabe unternommen durch den Deutschen Samuel Arnold in London; diese Ausgabe, seit 1786 in 36 Bänden erschienen, enthält von den italienischen Werken wenig, von deutschen gar nichts; äusserlich solide, fast prächtig ausgestattet, entbehrt sie doch sehr der Correctheit. — Im Jahre 1843 ward eine zweite Herstellung begonnen durch die Händel-Society in London, welche in vier Jahren 8 Bände, danach in acht Jahren 6 Bände herausgab, zusammen von 1844—58 14 Bände. — Die deutsche Händel-Gesellschaft, 1856 durch Chrysander und Gervinus gestiftet, hat in den sechs Jahren 1858—64 19 Bände oder Lieferungen herausgegeben. Sie giebt von allen Vocalsachen Originalpartitur und Clavierauszug, deutschen und ausländischen Text, und ist auffallend billig gestellt, indem sie jährlich 3 Lieferungen für 10 Thlr. an die Abonnenten bringt, während die Londoner Society Einen Band gleichen Umfangs für 8 Thlr. mit nur englischem Text ausgiebt. Und zu dem Allen hat die deutsche Ausgabe neben der Correctheit auch den Vorzug der gefälligsten Typographie mit möglichster Raumersparniss. — Dies ist das Aeusserliche, was in solcher Weise nur herzustellen war durch persönliche Opfer der Herausgeber, dem wir ein gleich opferwilliges Entgegenkommen des Publicums wünschen müssen, damit dieses nicht blos deutsch-nationale, sondern weltheimische Werk zu fröhlichem Ende gedeihe.

Erheblicher jedoch ist die Steigerung des inneren Werthes durch kritische Säuberung, indem die Herausgeber, vor allen der unermüdlich hingegebene Chrysander, die möglichst ursprüngliche Gestalt herzustellen bemüht sind, aus Quellen, welche bisher sehr ungenügend benutzt, zum Theil erst neu entdeckt wurden, seitdem Victoria und Albert, die königlichen Kunstfreunde, ihre handschriftlichen Schatzkammern öffneten, um dem Meister, der ihr Beider Vaterland mit Ehren schmückte, einen Ehrendank abtragen zu helfen. Diese neu benutzten Quellen sind: 1) Original-Manuscripte Händel's, 2) Copien des Amanuensis Schmidt, 3) Einzelstimmen — *parti, partite* — aus Händel's Zeit. Ueber die Quellenausbeute sollen späterhin besondere Beilagen Rechenschaft geben; wer sich vorläufig überzeugen will, vergleiche diejenigen Werke, welche bisher in beiden, der deutschen und englischen Ausgabe, erschienen sind, z. B. Saul, Acis, Samson.

Folgendes sind die Titel der bisher erschienenen 19 Lieferungen: Susanna, Athalia, Samson, Saul, Israel in Aegypten, Josua, Belsazar, Theodora, zwei Passionen; Acis und Galatea, Heracles, Alexanderfest, Semele, Allegro e Pensieroso; Trauer- und Krönungs-Hymnen, Hercules (Prodicius), Clavierstücke. — Die Engländer nennen Händel gern den Ihrigen, und gewinnen es über sich, den *Orpheus britannicus* Purcell mindestens nicht über Händel zu stellen. Händel hat England die beste Lebenszeit und Schöpferkraft gewidmet und so steht er noch heute dort in Ehren als der Unvergängliche, als Maassstab der höchsten Kunst und als Bollwerk wider das Ueberfluthen der niederen. Während Händel noch lebend wirkte, gingen seine Werke nicht eben reichlich übers Meer zum Heimathlande; am frühesten mögen seine Werke in Hamburg, wo er einst als Jüngling gewirkt (1703), nachgeklungen haben, namentlich in Claudius' und Klopstock's Kreisen, wo wahrscheinlich 20 Jahre vor Adam Hiller's Berliner Aufführung des Messias (1786) der Name Händel's hoch verehrt ward; Hiller aber rühmte sich mit kleineren Kräften es besser zu machen als das stolze Albion, ein deutscher Selbstruhm, der wohl noch heute Gültigkeit haben mag, wenn wir auch den Selbstruhm andern Leuten überlassen. Mozart bezeugte seine Verehrung des Meisters durch Bearbeitung des Messias, drei Jahre nach Hiller's Aufführung. Von da vernimmt man 30 Jahre lang wenig Händel'sches in Deutschland; nach dieser Zeit wächst sein Ruhm im Vaterlande, und so kam dann Chrysander's grossartiger Plan, den ganzen Meister ursprünglich wieder zu bringen, zu guter Stunde, um neben der acht Jahre älteren Bach-Ausgabe das Gedächtniss unserer Grossmeister nicht blos aufzufrischen, sondern auch der Gegenwart fruchtbar zu machen.

Die früheren Ausgaben Händel'scher Werke in Deutschland sind mit geringen Ausnahmen ungenügend, unvollständig, oder, was schlimmer, mit eigenwilligen Aenderungen angefertigt. Selbst Mozart ist von dergleichen nicht frei, doch ist seine milde Hand nicht so willkührlich verfahren wie die des Freiherrn von Mosel, dem wir eine ziemliche Reihe Clavierauszüge verdanken, von denen kaum einer die Urgestalt treu wiedergiebt. Allerdings dürfen wir solche Versuche, die meist in gutem Glauben etwas Erspriessliches zu leisten unternommen wurden, nicht mit dem Maasse heutiger Kritik messen. Der neuere Grundsatz, überall das Ursprüngliche oder Beglaubt-Aelteste unverkümmert herzustellen, verdankt der romantischen Literaturschule und dem aus ihr hervorgegangenen tieferen Geschichtsstudium seinen Ursprung, während jene schöpferische Zeit, in der Goethe und Mozart jung waren, nur nach dem Genusse der vollkommenen Werke strebte, und wo es galt, Alterthümliches neu zu beleben, nur rasch handeln wollte, nicht mühevoll sichten und sichern. Sagte doch Goethe einmal fröhlich gradeaus: Was kümmert mich, wer das Buch geschrieben, obs 2000 oder 200 Jahr alt ist, ob ein Wort drin mangelt oder hinkt — wenns nur gut ist und das Herz erwärmt. — Solche Einfalt steht unserm mehr sammelnden und nachdenklichen Geschlechte nicht mehr zu Gesichte; es werden daher sowohl die gutmüthigen Verbesserer als die hochmüthigen Frevler heut anders angesehen als damals, wo frische Stimmen auf allen Zweigen tönten. Wir finden es heute grundverkehrt, wenn ein Naseweis meint, Mozart's Claviersonaten mit einem C-Fuss unten und einem C-Pfeifchen oben über alle Bäume hinaus zu verzieren, wir schelten mit gerechtem Zorn auf die Verballhornung Emanuel Bach's durch Hans v. Bülow; ja es will uns bedünken, dass sogar Seb. Bach's Arien mit Violine und Contrabass nicht so abscheulich klingen, wie man kürzlich behauptet hat.

Die Engländer verfuhren von Haus aus praktisch, indem sie ihren Händelpartituren sogleich das Dilettanten-Clavier, das ja auch dem Künstler jezuweilen freundliche Dienste thut, auf seine Lebensreise mitgaben. Von jenen Clavierauszügen ist zu rühmen, dass sie meist spielbar,

Digitized by Google

anspruchlos, ohne fremden Zusatz sind; die deutschen der Chrysander'schen Ausgabe sind kunst- und klangvoller, ohne der Spielbarkeit Eintrag zu thun, und so hat der alte Händel dem drei Monat jüngeren Bach, gleichwie er einst im Leben gethan, wiederum den Rang abgelaufen und geht in stattlichem Gewande für Liebhaber und Kenner gleichfertig durch die Gassen.

Wer von unsern beiden Grossmeistern der grössere sei, das lässt sich mit Goethe beschwichtigen: Streiten sich die tollen Deutschen, wer von beiden der grössere sei? sollten Gott danken, dass sie ein paar Kerls haben, um die sie streiten können! Wir wissen, wie Bach's Name in Deutschland bei Lebzeiten hochgeehrt war durch hohe Künstlerschaft und Persönlichkeit; seine monumentalen Werke schlugen ausser dem temperirten Schatzkästlein nicht eben allgemein durch; doch ist die Sage, er habe 100 Jahr lang geschlafen und sei erst nach der Julirevolution neu entdeckt, ebenso übertrieben, wie die von dem unvermutheten Blitzstrahl zu den Zeiten der Renaissance, wo ja ebenfalls die antike Bildung nicht gänzlich erloschen war; nur wurde ihre Lebenskraft neu empfunden und in schöpferischer Lust verwerthet, als jene wunderbare Geistbewegung von Columbus bis Luther, durch Guttenberg's Kunst gefördert, dem jungen Europa tausendfältig neue Bahnen wies. Ein ähnliches Verhältniss mögen wir für das Schlafen und Erwachen unserer Tonmeister zugestehen. Bei allen denen, die in der Tonkunst mit der Seele eingewohnt waren, ist ihr Name nicht verschollen gewesen, doch war ihr Wirken der Menge verborgen. Was ists nun, dass sie eben nach Beethoven's Abschied aus den verschlossenen Schatzkammern wie neu hervorbrechen? Ein tiefgefühltes Bedürfniss, sagt man — wessen? des Publicums, Editors oder Verlegers? Die drei Factoren sind einander zuweilen feindselig: dennoch sollen sie, laut Versicherungen aus guter Quelle, auch wiederum versöhnlich sein von wegen geheimer Nothwendigkeit des Zeitgeistes. So sagen die Weisen; wir aber freuen uns des Gewinns, der Allen zu Theil wird in den Werken ewigen Gehalts, die nun wohlfeiler zu haben sind als manche unerschwinglichen Partituren, deren Genuss nur dem kleinsten Theile des Volks zu gute kommt. Ja, ein Bedürfniss ist da, neben den Irrlichtern reinen Sonnenglanz zu schmecken, neben kranken Künstlerlaunen dauernde Pfänder zu besitzen von den edelsten Gedanken unseres Volks.

Offenbar hat sich seit jener Berliner Wiederbelebung (1830) durch Zelter, danach durch Mendelssohn, die Vorneigung der Deutschen auf Bach geworfen. Ob man, während die beiden Helden im Leben wirkten, ihren Wesensunterschied empfunden, ob selbst heute ein helleres Bewusstsein darüber verbreitet ist, selbst nach Chrysander's Händelbuch — darf man fragen. Dort die einfältige Grösse und geborene Plastik der herrlichen Tonbilder, überwiegend ins Vocale gewendet; hier die tiefsinnige Fülle des Gedankens, der so oft droht den Leib der Schönheit zu überwachsen, woneben der — freilich doch hindurch wehende — Duft der naiven Genialität leiser vernommen wird: es ist schwer zu sagen, warum sich ein Uebergewicht der deutschen Neigung auf die Bach'sche Richtung geworfen hat, wenn nicht eben dieses, der philosophische Zug, das deutsche Gemüth an sich gezogen und von der hellen Pracht des Händel'schen Heroenthums abgewendet hat. Auch wird das Uebergewicht der Instrumentalität, die eben das enthält, was dem Deutschen lieb ist, jenes selbstgenugsame jenseitige Schweifen und Schwärmen, und auch sonst der trotzigen Eigenwilligkeit des Genius mehr Raum bietet — dieses durch Bach gleichsam neu erfundene Kunstgebiet, aus welchem, durch Vermittlung seines Sohnes Philipp Emanuel, die meisten modernen Richtungen hervorgegangen, mitgewirkt haben, ihm den Vorrang zu bestimmen, so dass Händels Ehre für eine Weile von höherem Licht überstrahlt schien. Nun ist dem brüderlichen Gestirn wieder Weg und Bahn bereitet in gemeinsamem Glanze zu scheinen, und die neuesten Musikfeste geben Zeugniss von dem Glanze.

Aber es fehlt noch viel, bevor wir uns der reinen Sonne freuen; die Wahrheit und Ganzheit jener edlen Werke ist es, die wir noch immer ersehnen, trotz vieler köstlicher Feste voll transatlantischer Grossartigkeit, die mit den weiland olympischen wettrennen möchten. Beim Braunschweiger Musikfeste ward die neue Händel-Ausgabe zur Aufführung des Samson gebraucht; Chrysander selbst war zugegen — ist er seines Werkes froh geworden? Die schönen neugedruckten Stimmen, von der Händel-Gesellschaft in bequemem Format sauber und wohlfeil hergestellt, das gediegene Orgelspiel des Göttingers Emil Weiss, die technisch richtige Leitung — das sind alles löbliche und erfreuliche Dinge; warum ist nicht der ganze Samson gegeben worden? Wem zu lieb geschahen die Streichungen? Es ist bekannt, wie ein richtiger wandernder Schauspieldirector jedes classische Werk, und sei es hundertmal von Shakespeare's und Mozart's eigener Hand, zu allererst darauf ansieht, was zu streichen sei. Gründe? — Ja Gründe! sagt Falstaff — und wären sie so wohlfeil wie Grundbirnen .... Gründe aber, ich wills euch ehrlich sagen, sind in unserm Falle nur dreie: 1) Die Furcht vor Langeweile — vor dem dummen Pöbel und den langweiligen Dilettanten, 2) die Laune des Herrn Directors, 3) bittere eingestandene Noth. Nur der letzte Grund sagt Etwas. — Furcht vor langer Weile — nun sie hindert nicht, hundertmeilige Kammer- und Toastreden oder lange Opern ohne eigentliche Mühe sich aufladen zu lassen. Die unverkürzte Aufführung von Händel's Messias dauert (mit den Pausen zwischen den Acten oder Haupttheilen) 3½ Stunden, vom Samson nur drei; so ists geschehen vor 25 Jahren an einem Orte, den ich hier nicht nennen will; *) dort verliess Niemand den Saal vor dem Schlusse: bei den Monster-Exhibitionen thun es gar Viele trotz oder wegen der Streichungen. Neuerdings haben einige Directoren den Grundsatz der Vollständigkeit durchgesetzt an Bach's Matthäus und Händel's Messias: das Volk hörte andächtig zu, höchstens zehn langweilige Dilettanten liefen vor Langeweile fort. — Von den Launen des Directors sprechen wir nicht, weil die in guter Gesellschaft nicht maassgebend sind. — Eingestandene bittere Noth aber, z. B. wegen Schwierigkeit oder Mangel an virtuosen Kräften — das wäre doch eine Schande für ein Nationalfest, wo Hunderte und Tausende vergeudet werden für Guirlanden und Decorationen und Virtuosenhonorare.

Also zur Wahrheit und Ganzheit jener Kernwerke sollen diese guten neuen Ausgaben dienen. Lernt doch erst das Vollkommene kennen, ehe ihr es verwerft! Die hergestellte Urgestalt des Samson z. B. bezeugt nun erst alle Kraft der dramatischen Einheit, welche in der Mosel'schen Ausgabe, der bisher fast allein gäng und gäben, zerbröckelt war. Zwar haben wir auch diese Ausgabe, wie manche ähnliche, einst mit Erbauung genossen, unbequeme Uebergänge einstweilen ertragend und unserm Unverstande schuldgebend, was mangelhaft oder wunderlich schien; wir haben auch hier nachmals erfahren, dass die in sich gesunden Idealbilder eher einen Stoss aushalten

*) Weiteres hierüber siehe Krüger's Beiträge S. 68—72.

Digitized by Google

und von plumper Hand nicht so leicht zerbrechen, wie solch Gethüm und Ungethüm, das am dünnen Faden des Virtuosenvortrags zappelt und sein kümmerlich Leben fristet, wo schon der Lampenputzer Unheil stiften kann, die Aufführung zu gefährden. Ja, wir meinen, dass die ewigen Kunstwerke nicht allein an der kritischen Säuberung hangen; wäre es so, woher dann in dünklen unkritischen Zeiten die Begeisterung der Säuberer und Hersteller? Aber besser ist besser, und das Gute allein gut, wo alle Gerechtigkeit erfüllt ist; darum Dank den Mühen, die nun die Wirklichkeit des Meisters in aller Jugendschöne wiederbringen und — wie sich der Uebermuth des 19. Jahrhunderts gern überredet — seine Werke noch herrlicher vor Augen führen, als in jener schöpferischen Zeit, weil unsere Kunstmittel reichlicher, die volksthümliche Theilnahme verbreiteter ist als damals. — Wird aber dieses ursprüngliche Kunstgesetz der Ganzheit, welches nicht neu entdeckt, aber kürzlich wieder erweckt ist, dereinst allgemein anerkannt und als Ehrensache und Künstlerpflicht durchgesetzt: dann wirds ein wahres und ehrliches Kunstleben, wovor alle niedern »musikalischen Pflichten« erbleichen. Es ist nicht wohlgethan, wenn selbst berühmte und sonst löbliche Meister in solchem Unfug vorangehen und eine halbe oder viertel Beethoven-Sonate geben, oder wenn ein Tragöde, um sein Mundstück vorzureiten, Tell's Monolog allein zum Besten giebt auf offener Bühne; Augen, Nasen und Hände für sich gezeichnet gehören in die Schule, ins Toilettenzimmer. Vollkommene Werke soll man ehren durch Vollkommenheit, soweit die Kräfte reichen; wer Kopf-, Rippen- und Schwanzstücke präsentirt zum Genuss, der erfahre — nicht am frenetischen Applaus, aber an der Herzensnachwirkung! — welche Oede er der betrogenen Menschheit eröffnet, statt Reichthum, wie er lügt, zu spenden. Ganzheit ist Mannespflicht, mithin Künstlerpflicht, mithin auch »musikalische Pflicht« — und solche Pflicht fühlen wir eben so gut wie andere Moralisten.

Händel's besondere Gabe: die klare Bildlichkeit, die hallende Gesangschönheit, die Freudigkeit unversieglicher Jugendkraft, haben ihm grössere Eingänglichkeit und Popularität verschafft; wer einmal Maccabäus, Josua, Samson, Messias, Israel gesungen und gehört, vergisst sie nicht leicht wieder, sie werden Fleisch und Blut in der Seele. In seiner Richtung nach edler fasslicher Schönheit steht er Mozart nahe. — Bach's einsamer Tiefsinn ist mehr zu Gedankenmalerei hingewendet; er scheut sich nicht zuweilen kühne Räthsel hinzuwerfen, aber er löst sie auch, zieht nicht einen Wechsel in hundert Jahren zahlbar, um verstanden zu werden. Leicht populär ist er selten, aber wen er fasst, den fasst er gründlich. Auch mangelts ihm nicht an Schönheit, wunderbar und mährchenhaft: aber die Schönheit ist ihm nicht, wie Mozart, Morgen- und Abendstern alles Künstlerthums, sondern mehr Farbe, dienender Schmuck, Vorbereitung höherer Gedankenschwünge: so würde man ihn eher in Geistverwandtschaft stellen mit Dante und Beethoven. Wie sehr wir auch die Schönheit als Eines und unwandelbares Princip der hohen Kunst erkennen: doch finden wirs nicht ungerecht, dass je nach Beruf und Gaben bei dem einen Meister die formale Schönheit, beim andern die Gedankentiefe überwalte. Soll im vollkommenen Kunstwerk sich Idee und Form durchdringen — ein Wort, das Viele nicht verstehen, die's brauchen! — so ist doch auch ein Ringen zwischen beiden gedenkbar, was sein gutes Recht hat, so lange nicht Untergang der Einen Seite erfolgt: im letzteren Falle ist's gleichgültig, ob man die ideenlose Schönheit oder die schönheitlose Idee mehr lieb hat oder zu haben meint. — Freuen wir uns unserer zwei Hauptmeister, wo die Frage nicht quält, sondern in lebendigen Kunstwerken beantwortet ist. Denn die Schönheit ist das ewig Weibliche, unsere Eva und erste Sünderin; der Gedanke das ewig Männliche, der alte Adam und grössere Sünder. In wahrer Liebe, welche zugleich wahre Lebenszeugung ist, sind sie versöhnt, ein weltlich Abbild der ewigen Versöhnung.

Kritische Anzeigen.

Neue Clavierstücke zu vier Händen.

Rudolph Bibl. 6 kurze Clavierstücke. Op. 13. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Alexis Holländer. Charakterstücke. Op. 9. Derselbe Verlag. 1 Thlr.

Gustav Nottebohm. Variationen über ein Thema von S. Bach. Op. 17. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Carl Richter. Sonate. Op. 13. Braunschweig, Weinholtz. 20 Sgr.

G. H. Witte. Drei Tonstücke. Op. 2. In 3 Heften. Nr. 1. A-moll. 15 Ngr. Nr. 2. G-moll. 15 Ngr. Nr. 3. D-moll. 20 Ngr. Leipzig und Berlin, Peters.

Bernhard Wolff. Scherzo. Op. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 18 Ngr.

—*a*— Eine erfreuliche Anzahl neuer und im Ganzen anständiger Originalcompositionen für vierhändiges Clavierspiel! Unter sich freilich von verschiedenem Werth und von sehr verschiedenartigen Autoren herrührend. Wir finden hier Werke tüchtiger Musiker, ja ganz ausgezeichneter Tonsetzer, zufällig vereinigt mit solchen von Anfängern und geschickten Routiniers ohne eigentliche Selbständigkeit.

Das beste Stück unter den obigen, aber nicht blos relativ das beste, sondern entschieden zu dem Werthvollsten gehörend, was überhaupt in neuerer Zeit für vier Hände geschrieben oder edirt worden ist, sind die Variationen von Nottebohm. Der Name des Componisten ist unsern Lesern als Musikschriftsteller und Historiker weit geläufiger, denn als Componist; aber nicht ganz mit Recht. Denn ist derselbe auch kein productives Genie von »bahnbrechender« Bedeutung, so sollten doch namentlich seine früher edirten Clavierstücke (zumeist in Wien erschienen, z. B. die Charakter- und Phantasiestücke, die fliegenden Blätter [zwei Hefte], die Capricen, lyrischen Tonstücke u. A.) weit mehr in den Händen der Clavierspieler sich befinden als es der Fall scheint. In allen macht sich der trefflich durchgebildete Künstler, der geschmackvolle Musiker geltend, und ist auch die productive Ader nicht überall gleich stark, so stösst man doch durchweg auf ächt musikalische Gestaltung, auf freie Beweglichkeit der Form, auf durchaus geschmackvolles und sinniges Wesen (wir möchten bei dieser Gelegenheit namentlich die drei Capricen Op. 11 in Erinnerung bringen und der allgemeinen Beachtung empfehlen). Die Richtung des Componisten hält sich im Ganzen zwischen Mendelssohn und Schumann, da er, obschon keinen von Beiden nachahmend oder überbietend, doch das Gute derselben ohne die Schattenseiten in sich aufgenommen und verarbeitet hat, nämlich in letzterer Beziehung weder das Sentimentale Mendelssohn's, noch das Schrullenhafte Schumann's, während in ersterer Beziehung der harmonische Reichthum Schumann's und Mendelssohn's Formgeschick ziemlich glücklich gepaart er-

Digitized by Google

scheinen. Kurz, was tüchtige Bildung aus vielleicht ursprünglich etwas sprödem Stoff gewinnen konnte, hat unser Componist gewonnen, und wir sind gewiss, dass eine Zeit kommen wird, wo die Früchte solcher Bildung mehr Achtung geniessen werden, als jetzt, wo es ungeheuer schwer ist, sich in der Masse auch nur vernehmlich zu machen.

So gross aber auch unsere Achtung vor Nottebohm bereits war, die neuen Variationen über ein Bach'sches Thema (Sarabande der französischen D moll-Suite*) haben uns doch förmlich überrascht und wir können unsere Leser nicht dringend genug einladen, sich mit ihnen bekannt zu machen. Sie werden in ihnen eine so reiche Fülle interessanter und künstlerisch durchgeführter Bildungen finden, wie sie in unserer gegenwärtigen theils sentimentalen, theils raffinirten, theils geschmacklosen Literatur selten vorkommt. Der Meister der Polyphonie offenbart sich in jeder der einzelnen Variationen, die (9 an der Zahl) in schöner Abwechslung von zarter, anmuthig bewegter, frischer und stürmischer Färbung, sich streng auf das Thema und seine einzelnen Bestandtheile beziehen oder aus sich selbst wieder hervorgehen.

Die einzelnen Variationen gruppiren sich wie folgt: die beiden ersten bleiben in der ursprünglichen Taktart (2/4); die erste umspielt die Melodie einfach mit einer Melisme aus Sechszehntelnoten; in der zweiten tritt ein energischer Charakter ein, und ein rasches kräftiges Motiv wechselt zuerst taktweise zwischen *Secondo* und *Primo*, wird später aber in kleinere Theile aufgelöst und dem Gang des Themas entsprechend in allen Stimmen durchgeführt. Von der dritten Variation an wird der Takt zweitheilig; sie selbst bringt in streng 4stimmigem Satz die rhythmisch umgebildete Figur des ersten Thematakte und führt dieselbe consequent durch. In der vierten Variation löst sich dieselbe Figur in 9/8-Takt auf, der Bass führt daneben eine sehr schöne wiegende Figur durch, und in der Modulation machen sich neue Wendungen geltend; so im ersten Theil nach H-moll, im zweiten nach D-dur. Die folgende fünfte Variation stellt das Ganze in Dur und ein anmuthiges Motiv tritt canonisch in allen Stimmen auf; im zweiten Theil löst sich die feste periodische Form des Themas in freiere Gestaltung auf und eine Coda beschliesst sie. Bei der sechsten Variation kehrt D-moll wieder, ein rhythmisch prägnantes punktirtes Motiv in schnellem Tempo gewinnt dem Thema eine ganz neue Seite ab und die Harmonik gestaltet sich dabei äusserst interessant und wirksam. In der siebenten Variation, die eine leicht springende Sechszehntelfigur durchführt, kommt ein enharmonisches Element zur Geltung. Die folgende achte Variation (3/8 Andante) ist von düsterem klagenden Charakter; ein chromatisch abwärts gehendes Motiv der Oberstimme ist einem aufsteigenden Basse gegenübergestellt und die beiden Motive werden in polyphoner Weise streng durchgeführt, wobei die periodische Fassung sich wieder vom Thema unabhängiger gestaltet. In der letzten Variation endlich kehrt der ursprüngliche dreitheilige Takt wieder, eine äusserst lebendige Zweiunddreissigstelfigur tritt im Anschluss an den ersten Thematakt mit Wechsel von 4 zu 4 Takten in *Primo* und *Secondo* auf, und im zweiten Theil lässt sich dabei das Thema in seinen zwei ersten Takten vollkommen deutlich vernehmen, zuerst in der Mittelstimme, dann oben, endlich mit voller Wucht im Bass u. s. w., während die Harmonien sich immer reicher und bedeutender entwickeln, bis auf einem kurzen Orgelpunkte das Ganze mit Beibehaltung jenes zweitaktigen Motivs majestätisch in D moll-dur ausläuft.

Wir mussten bei der Masse verschiedener Bildungen auf Anführung von Notenbeispielen verzichten: dieselben würden einen übermässigen Platz eingenommen haben; blos Einiges zu geben, schien uns aber auch unthunlich. Alle Freunde vierhändigen Spiels werden uns jedoch bei directer Bekanntschaft mit dem Werke zugestehen, dass hier eine Reihe einheitlicher und äusserst mannigfacher Tonbilder gegeben ist, die ihnen dauerndes Interesse und edlen Genuss zu gewähren in hohem Grade geeignet sind.

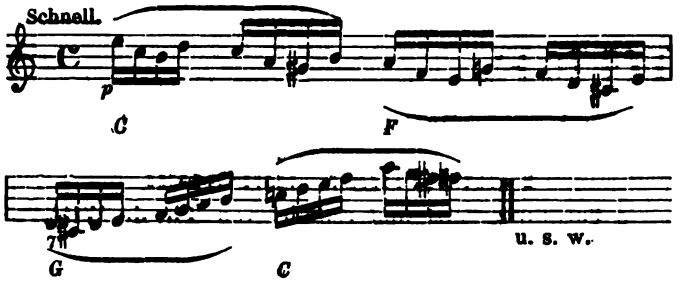
Alle übrigen oben angeführten Stücke stehen an Interesse und künstlerischer Vollendung den Nottebohm'schen Variationen, von welchen man vielleicht mit vollem Recht sagen dürfte, es sei darin keine Note zu viel noch zu wenig, nach. Es soll jenen damit nicht zu nahe getreten sein, denn die Mehrzahl derselben haben eine niedrige Opuszahl und lassen Anfänger erkennen. Am meisten haben uns noch die »drei Tonstücke« von G. H. Witte gefallen. Zuerst stiess uns zwar eine gewisse Ueberfülle von Verzierungen ab, vieles erschien uns geziert; doch bei näherer Bekanntschaft gewannen wir Achtung vor dem gewandten Formtalent, vor dem harmonischen Reichthum und der melodischen Flüssigkeit. Der Name des Componisten ist den Lesern vielleicht aus den Berichten dieser Blätter über Leipziger Conservatoriumsprüfungen erinnerlich, in welchen er seit einigen Jahren durch verschiedene Compositionen figurirt; auch als Orgelspieler hat Herr Witte sich vernehmen lassen, wenn auch nicht ohne Tadel zu erfahren (vgl. Bericht aus Merseburg in Nr. 23 d. Bl.). Die vorliegenden Stücke verrathen, wie gesagt, eine beachtenswerthe Begabung und weisen prägnante Motive, contrapunktische Gewandtheit und eine nicht allzuhäufig auffallende Rundung der Form auf. Der Stil derselben schliesst sich ohne Zwang und merkliche Absicht an Schumann an, wie man gleich aus dem Hauptsatze des ersten (A-moll-) Stücks und dessen kurz abgeschlossenen zwei- und viertaktigen Theilen ersehen kann, deren Wiederholung nach zwei Trios (in A-dur und F-dur) das Ganze zusammenhält. Das zweite Stück bringt einen Hauptsatz in G-moll, dessen zweiter Theil von B-dur mit neuem Motiv ausgehend interessante enharmonische Modulationen enthält, dann ein Trio in G-dur, wo der zweite Theil freilich von steifem Wesen nicht freizusprechen sein wird. Das Hauptthema ist als Ober- und Unterstimme gut verwendet, das Ganze macht, wenn man sich an das etwas viel trillernde Motiv gewöhnt hat, einen guten Eindruck. — Im dritten Stück (D-moll) ist ein gut erfundenes rhythmisch prägnantes Thema nicht uninteressant durchgeführt. Eine gewisse Stockung entsteht in der Bewegung einigemale durch den Uebergang aus Sechszehnteltriolen zu einfachen Sechszehnteln und dann zu Achteltriolen, die nicht in einer andern Stimme durch gleichmässige Fortbewegung aufgewogen werden. Die Folge davon ist, dass das Tempo leicht ungleich wird und das Thema bei den Reprisen nicht ins richtige Tempo passen will. — Wir bemerken schliesslich, dass die besprochenen Compositionen Frau Clara Schumann zugeeignet sind und hoffen, dass der Componist, von dem uns noch andere (zweihändige) Erstlingswerke vorliegen, immer mehr zur Einfachheit streben und allmälig mehr persönlichen Gehalt zu Tage fördern wird.

Die Stücke von Bibl offenbaren auf jeder Seite den Wiener Componisten, der aus einer gewissen Zopfmanier nicht recht herauskommen kann. Ein gewisses Fingerwesen, das aus Czerny's Schule der Geläufigkeit zu stam-

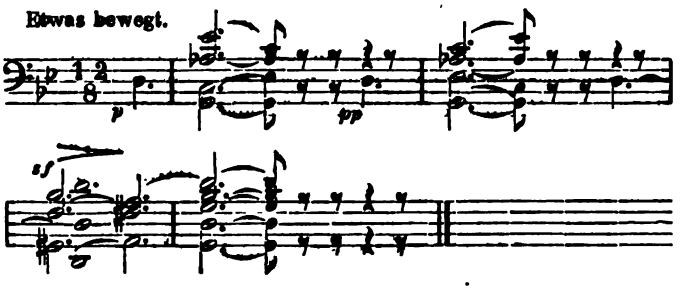
*) Eine kleine Abweichung (am Schluss des Themas) von der durch die bisherigen Ausgaben verbreiteten Lesart ist authentisch, und stützt sich auf das Autograph des Meisters.

Digitized by Google

men scheint, dann Spohr'sche Elemente sind die hervorstechenden Züge seiner hier vorliegenden Musik, auf welche die norddeutsche Schule (Schumann) ebenso wenig Einfluss gehabt zu haben scheint, wie die wirklich grosse spätere Wiener Schule (Beethoven und Schubert). Im Einzelnen leidet besonders Nr. 1 unter nichtssagendem Figurenwesen. Man sehe das Thema:



Das zweite Stück (F-dur, sehr langsam) ermangelt der Einheit, da das langsame Hauptthema alsbald durch einen lebhaften Fmoll-Satz verdrängt wird und nicht in kenntlicher Weise wiederkehrt. Auch das dritte Stück (B-dur, Mässig) hinterlässt gar keinen Eindruck, da es, obwohl in Takt- und Tonart einheitlich, gleich ursprünglich keine feste Stimmung ausspricht und später sich noch mehr verflüchtigt, anstatt sich zu vertiefen. Nr. 4 (G-dur 3/4) klingt allzu Spohrisch und ist wenig claviermässig gesetzt: es macht den Eindruck eines Arrangements aus dem Orchester. Eine Zweiunddreissigstelfigur, die sich im Verlauf vernehmen lässt, fügt sich gar nicht organisch ins Ganze. Nr. 5 (G-dur 12/8) ist durch Tempowechsel zerrissen und verbindet ein nur äusserlich Schumann'sches Wesen zum Anfang:



mit abermals sehr Spohrisch klingenden Figuren. — Am besten gelungen scheint uns Nr. 6 (D-dur 6/8, *Tempo di Polacca*). Hat dieses Stück auch wie die andern nichts aufzuweisen, was man »interessant« nennen könnte, so stört doch wenigstens kein positiver Formfehler, und die einfache Melodik lässt es herzlich ansprechen. — Im Ganzen sieht man dem Componisten an, dass er in einer gewissen Einseitigkeit befangen ist und es ihm bei sonst achtungswerther Begabung schwer wird, dem neuen Zuge, der seit den norddeutschen Meistern in die Musik gekommen ist, zu folgen.

Aus dem Scherzo von Bernh. Wolff ist schwer ein Schluss auf dessen Begabung und Richtung zu ziehen: man müsste Mehreres von ihm sehen und prüfen (wozu sich nächstens Gelegenheit finden wird). Das Scherzo ist formell untadelhaft, auch ziemlich ansprechend. Ein Hauptsatz in F-dur, canonisch beginnend, später aber mehr homophon gehalten, wird von seiner Reprise durch ein Trio in B-dur getrennt, das zuerst einfach auftritt, dann im *Primo* durch eine Achtelfigur verziert ist. Dilettanten werden es nicht ungern spielen, da es munter und frisch gehalten, auch nicht schwer auszuführen ist. Für den Musiker bietet es zu wenig Eigenthümliches und künstlerisch Anziehendes.

Die Charakterstücke (8 Nummern) von A. Holländer gehören entschieden dem sentimentalen Genre an, wie schon die Dedication (»Seiner geliebten Anna«), dann die Titel der meisten einzelnen Nummern (Widmung, Sehnsucht, Eine alte Mähr, Walzer, Heiteres Spiel, Gondellied, Abendglocken, Im Dorfe) zeigen. Ohne diesem Genre alle Berechtigung absprechen zu wollen, müssen wir doch zu bedenken geben, dass es nachgerade seinen Reiz eingebüsst hat, nachdem Mendelssohn in seinen »Liedern ohne Worte« es zum höchst denkbar künstlerischen Ausdruck gebracht hat und seitdem von unzähligen Nachahmern wieder abgeschwächt worden ist. Man lässt sich unter den acht Stücken eines Heftes wohl eins oder ein paar gefallen, die in dieser Richtung sich bewegen. Aber ein ganzes Heft damit anfüllen, scheint doch bedenklich. Wir zweifeln nicht, dass auch jetzt noch Liebhaber dafür sich finden, allein Anspruch auf Beachtung der eigentlich musikalischen Kreise dürfte der Componist mit solchen Editionen nicht mehr erheben können. Vielleicht beabsichtigte er auch nur für einen bestimmten instructiven Zweck etwas Bestimmtes zu bieten, etwa für Mädchen eines gewissen Alters, und dann glauben wir auch, dass die Stücke ihre Verwendung finden können; der Autor hätte aber gewiss gut gethan, diese Absicht ausdrücklich auf dem Titelblatte auszusprechen. — Satz und Factur sind correct, die Ausführung für den Prim-Spieler sehr leicht.

Auch die Sonate von C. Richter dürfte für instructive Zwecke geschrieben sein. Als Musikstück erscheint sie in unserer Zeit sehr unschuldig, um nicht zu sagen kindisch. Doch ist auch hier nichts Positives einzuwenden; Melodik, Harmonik und Formgestaltung sind innerhalb des gegebenen Gebiets ganz anständig.

Nachrichten.

Die »von Herrn Mortier de Fontaine aufgefundene Partita von Händel«, aus welcher wir im 1. Jahrgange dieser Bl. Seite 665 die Sarabande mitgetheilt haben, ist nun bei B. Senff in Leipzig erschienen.

An Bargiel's Stelle ist am Cölner Conservatorium der Componist Rudorff als Lehrer eingetreten.

Für die kürzlich nach Lenz's Tode ausgeschriebene Stelle eines Musikdirectors in Coblenz hatten sich 49 (!) Bewerber gemeldet. Der bekannte Componist Max Bruch führt die Braut heim, wozu wir ihm und der Stadt Coblenz Glück wünschen.

Der Componist und Gesanglehrer C. P. Grädener, der seit mehreren Jahren in Wien lebte und eine zeitlang am Conservatorium als Lehrer wirkte, hat der Kaiserstadt Valet gesagt und ist nach Hamburg zurückgekehrt.

Die Riga'sche Zeitung theilt mit, dass Conradin Kreutzer's Grab daselbst in üblem Zustande sei, und fordert die baltischen Gesangvereine auf, die Mittel zu einem Denksteine zu beschaffen.

Leipzig. Den »Leipziger Nachrichten« zufolge soll in der nächsten Zeit an unserm Stadttheater eine ganze Reihe neuer Opern zu erwarten sein, nämlich »La Réole« von G. Schmidt, »Loreley« von Max Bruch, »Raymond« von Ambroise Thomas, »Des Sängers Fluch« von A. Langert, »Die Afrikanerin« von Meyerbeer. Von älteren Opern soll Mozart's »Entführung aus dem Serail« zunächst zur Aufführung kommen.

Zeitungsschau.

Die Dresdner Constit. Ztg. (1865 Nr. 446) kann sich in einer Notiz, von welcher wir erst jetzt Kunde erhalten haben, durch unsere in Nr. 44 dieses Jahrgs. abgegebene Erklärung über eine Passionsmusik a capella von Keerin nicht zufrieden gestellt erklären und meint, es müsse eine grosse Irrung »in Hinsicht auf den Titel und die im Werke selbst geltenden Worte und Noten« obwalten. Das letztere ist

Digitized by Google

keineswegs der Fall. Die betreffende Passionsmusik liegt vor uns, und wir geben hier die äussere Beschreibung zur Beseitigung jener Annahme. Die Partitur des Ganzen, welche 18 Seiten einnimmt, stellt in 6 Theilen eine Abwechselung von (meist vierstimmigem) Chor und Soloquartett dar. Die erzählenden Worte der Schrift und die Choralverse werden durchgängig vom Chor, die Worte Christi vom Soloquartett gesungen. Das Ganze ist vom Anfang bis zum Ende rein declamatorisch gehalten, ohne selbständige Melodie (ausser in den Chorälen) und ohne Polyphonie, vielmehr rein homophon harmonisch. Es mag daher allerdings »nur für christlich-religiöse Sänger und Hörer« erbaulich sein, aber den heutigen Begriffen von Kunst entspricht es nicht und enthält nichts, was musikalischen Werth hätte.

Briefkasten der Redaction.

Anonymus hier. Die mitgetheilte Notiz war uns wirklich entgangen. Sie können sich übrigens beruhigen, die Sache hat gar keine Gefahr.

ANZEIGER.

[139] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Joh. Sebastian Bach's Cantaten
im Clavier-Auszuge bearbeitet
von
ROBERT FRANZ
Neue billige Ausgabe.

Nr. 1.	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	1⅛ Thlr.
– 2.	Gott fähret auf mit Jauchzen	1 –
– 3.	Ich hatte viel Bekümmerniss	2 –
– 4.	Wer sich selbst erhöhet	1 –
– 5.	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	1 –
– 6.	Lobet Gott in seinen Reichen	1⅛ –
– 7.	Wer da glaubet und getauft wird	1 –
– 8.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	1 –
– 9.	Freue dich, erlöste Schaar	1⅛ –
– 10.	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus).	1 –

(Die Chorstimmen zu diesen Cantaten sind in demselben Verlage erschienen und in jeder beliebigen Anzahl zu beziehen.)

In den Cantaten erreicht J. Seb. Bach's unendlich reiche kunstschöpferische Thätigkeit ihren Gipfelpunkt. Sollten jedoch diese wundervollen Schätze, die der Verborgenheit zu entziehen erst der neuesten Zeit vorbehalten war, ihre culturhistorische Mission erfüllen, sollten sie zum Gemeingut des gebildeten musikalischen Publicums werden, durfte es zur Ergänzung der oft lückenhaften Partituren an ausgearbeiteten Clavier-Auszügen nicht fehlen, um das Verständniss vermitteln zu helfen und Aufführungen zu erleichtern.

Es ist sicher als ein Gewinn für die Kunst und besonders für das Verständniss Bach'scher Musik zu betrachten, dass grade ein Mann wie Robert Franz, dessen ganze Individualität so viel Verwandtes mit Bach aufweist, seine Kräfte der Bearbeitung der Clavier-Auszüge widmet. Diesem günstigen Umstande hat die musikalische Welt bereits eine ansehnliche Reihe der hervorragendsten Werke Bach's in vortrefflichen Clavier-Auszügen zu verdanken, an die sich nach und nach die zur Aufführung geeignetsten Cantaten anschliessen sollen.

Die so eben erscheinende neue Ausgabe der obigen Cantaten wird bei der enormen Billigkeit des Preises gewiss dazu beitragen, diese wunderbaren Schöpfungen in die weitesten Kreise des musikalischen Publicums zu tragen.

Joh. Sebastian Bach, Actus tragicus. Cantate: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, bearbeitet von **Robert Franz.**
Vollständige Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen nebst Orgelstimme 2 Thlr. Clavier-Auszug (vergl. oben) 1 Thlr. Chorstimmen 10 Sgr.

Joh. Sebastian Bach, Magnificat in D-dur, bearbeitet von **Robert Franz.**
Vollständige Partitur 3⅓ Thlr. Orchesterstimmen 3⅓ Thlr. Orgelstimme 20 Sgr. Clavier-Auszug: A. Ausgabe in 4° 2⅓ Thlr. B. Handausgabe in 8° 15 Sgr. Chorstimmen 18⅔ Sgr.

Joh. Sebastian Bach, Arien und Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen, dem Magnificat und der Matthäus-Passion mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von **Robert Franz.** Neue billige Ausgabe in einzelnen Nummern à 5 bis 15 Sgr.

[140] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Palestrina's Motetten
in Partitur gesetzt und redigirt von **Th. de Witt.**
Drei Bände.
Erster Band: Fünf-, sechs- und siebenstimmige Motetten.
Zweiter Band: Fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten.
Dritter Band: Fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten.
Preis jedes Bandes 5 Thlr. netto.

[144] In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Grosse Messe
(in Es)
für
Chor und Orchester
von
FRANZ SCHUBERT.
Partitur. Clavierauszug.
Orchesterstimmen. Singstimmen.
Arrangement zu vier Händen.
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

[142] **Preis-Medaillen der Ausstellungen**
Dresden 1840. Berlin 1844. Leipzig 1850.
London 1851. London 1862. Stettin 1865.

Pianoforte-Fabrik
von
Breitkopf & Härtel
in Leipzig.

Preise:

Concertflügel, grösste Gattung, 7 Oct.	650—700	Thlr.
—— zweite Gattung, 7 Oct.	500—600	–
Stutzflügel, erste Gattung, 7 Oct.	400—425	–
—— zweite Gattung, 7 Oct.	330—350	–
Tafelform, parallele Saiten, 7 Oct.	260—280	–
—— Kreuzsaiten, 7 Oct.	250—270	–
—— parallele Saiten, 6¾ Oct.	225—230	–
—— ——	200—240	–
Pianinos, schrägsaitig, 7 Oct.	270—300	–
—— verticalsaitig, 7 Oct.	250—270	–

In Mahagony, Nussbaum und Palisander.

Sämmtliche Instrumente haben Elfenbein-Claviatur und stehen auf Rollen. Kiste und Emballage wird besonders berechnet, Stimmzeug ohne Berechnung beigegeben.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. September 1865. **Nr. 38.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Skizze (Fortsetzung). — Recensionen ([Musikalische Biographien.] [Belletristisches]). — Nachrichten. — Anzeiger.

Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

(Fortsetzung.)

Zweite Periode.
Die erste künstlerische Verwendung der Technik und Virtuosität.

Der Gang der Entwicklung zeigt am Schlusse der ersten Periode, wie die Kunst des Violinspiels in Deutschland, an der Grenze des Naturalismus angekommen, nur einen Schritt weiter zu thun hat, um auf Grundlage dessen, was man bis dahin erreicht, einen höheren Aufschwung zu nehmen. Allein diesen Schritt zu thun, dem standen die allgemeinen Culturzustände in Deutschland hindernd entgegen, indem durch den 30jährigen Krieg alle nationalen Elemente vernichtet waren, die sich im Zeitraum von 50 Jahren noch nicht wieder auf eine lebensfähige Stufe emporgearbeitet hatten.

Italien und Frankreich, in dieser Zeit zu einer vorher nie geahnten Stufe in Künsten und Wissenschaften heraufgestiegen, waren das Ideal aller Gebildeten. Die Pflanzstätten der Künste, die Höfe der Fürsten, besonders die deutschen, waren bemüht, den demoralisirenden Gebrauch zu verfolgen, Sitte, Kunst und Sprache nur vom Auslande zu entlehnen. Alles, was die Heimath bot, verachtete man, alle die hoffnungsvollen Keime, die sich in der einen oder andern Richtung zeigten, liess man verkommen und verkrüppeln. Dieses waren die Ursachen, weshalb die Deutschen in dem hier vorliegenden speciellen Fall, wie in noch vielen andern, ihre Aufgabe nicht durchführen konnten und gerade die künstlerische Ausbildung des Violinspiels zunächst den Italienern überlassen mussten. Frankreich war in musikalischer Beziehung in seiner Manier erstarrt und aus Nationalstolz gegen Fremdländisches eingenommen, war über den Standpunkt der *vingt-quatre violons* nicht hinausgekommen.

Wie ganz anders war dies in Italien, wo ein reges Leben pulsirte und die Musik eine allgemein verbreitete und beliebte Kunst war. Alle Stände theilten die unersättliche Lust, dieselbe entweder selbst auszuüben oder doch mindestens sie frei auf sich einwirken zu lassen, wozu in den Kirchen und Klöstern, im Theater, im Hause und selbst auf der Strasse sich mannigfache Gelegenheit darbot. Dem Künstler war somit reichliche Gelegenheit geboten, sich zu versuchen und auszuzeichnen, jedes Talent konnte sich ausbilden mit der Hoffnung, bemerkt, benutzt und belohnt zu werden: eine der wesentlichsten Bedingungen für eine lebendige und mannigfaltige Entwicklung einer jeden Kunst.

Kirche und Oper waren nicht so streng geschieden, als dies anderwärts der Fall war, beide wurden gleichmässig gepflegt, gingen in musikalischer Beziehung sogar in einander über, so dass der Opernsänger und Instrumentalvirtuos in der Kirche ebenso gut seine Kunstfertigkeit zeigen konnte, als er dies in der Oper that. Wenn dies auf der einen Seite zum Nachtheil ausschlug, so wurde doch die Instrumentalmusik, besonders der Schwerpunkt derselben, die Saiteninstrumente und deren Musikformen, einer Veredlung dadurch zugeführt, die sie ausserdem nicht so leicht erreicht hätten. Es musste zunächst die Richtung der Virtuosität sich auf einer edleren und höheren Basis aufbauen, als dies im Concertsaale möglich geworden wäre. Die Formen der Kirchen-Sonate und des Kirchen-Concerts wurden als nächstes Ausdrucksmittel der Virtuosität innegehalten und bewahrten dadurch das Virtuosenthum, in seinen Anfängen, vor unkünstlerischen Ausschreitungen. Dieselbe Richtung trug sich auch auf die Kammer- und Hausmusik über, wie sich dies in den zahlreichen Sonaten *a camera*, *a due*, *a tre* etc. für Saiteninstrumente, speciell aber für Violine klar nachweisen lässt. Hiedurch tritt die Sonatenform in den Vordergrund und erhält am frühesten durch die italienischen Violinvirtuosen eine dem Instrumente entsprechende künstlerische Gestaltung, die dann von hier aus auf die Concerte übertragen wurde, die anfänglich einen Wettstreit zwischen zwei Violinen und höchstens noch dem Violoncell repräsentiren, zu welchen begleitend eine Voda, zwei Violinen, eine Viola und das Clavicembalo hinzutreten, und bei stärkerer Besetzung der Begleitung zum Concerto grosso sich ausdehnen. Dies waren die Formen, in denen die Virtuosität in Kirche und Haus sich geltend machte.

Diese Formen wurden mit der Virtuosität zugleich zuerst in der Lombardei künstlerisch entwickelt, wobei es auffällt, dass diese Erscheinung von denselben Orten ausgeht, in welchen hundert Jahre früher die Wiege des vollendetsten Baues der Violine gestanden hatte, denn von Brescia und Cremona gingen die vorzüglichsten Meisterwerke aus den Händen der Familien Manzini, Amati, Guarneri, Stradivari etc. hervor.

Der erste und älteste unter den italienischen Violinvirtuosen und Componisten, welche für dieses Instrument und für die Folgezeit von Einfluss wurden, ist Arcangelo

Digitized by Google

Corelli (1653—1713). Er verdankt seine musikalische Ausbildung dem damals in Bologna lebenden Giovanni Baptista Bassano (1640—1705), der sowohl als Violinvirtuose, wie als Componist sehr gefeiert war. Corelli wurde für ein halbes Jahrhundert der ursprüngliche Typus einer guten Technik des Violinspiels und diente hierin Hunderten von Violinspielern als Muster und Vorbild.

Mit Corelli erhält die Sonate, speciell die Kirchensonate für Violine, eine bessere Gestaltung, ohne als vollendet in ihrer Form zu erscheinen; er bringt in den bis dahin loseren Zusammenhang derselben eine bessere Ordnung der Anlage und Reinheit des Styls, die Melodie der langsamen Sätze wird mehr zusammenhängend und fliessend und gewinnt dadurch mehr Reiz für den Hörer. Die fugirt gearbeiteten Sätze erhalten eine formell bessere Abrundung, so dass in dieser Hinsicht die Sonaten Corelli's, besonders Op. 5, lange Zeit als Muster dieser Compositions-Gattung angesehen wurden, wenigstens gilt dies für diese ganze zweite Periode. Mit diesem Op. 5 gab auch Corelli die erste Composition für Solo-Violine mit einfacher Bassbegleitung, indem seine eigenen, wie auch alle früheren Werke anderer Componisten, Sonaten für zwei Violinen mit Bass (*a tre*) waren; er ist demnach auch Schöpfer der eigentlichen Violinsonaten.

Wenn die Corelli'schen Solosonaten jetzt nicht mehr ganz ansprechend erscheinen, so hat dies seine Ursache darin, dass einmal die ganze Sonate aus zu vielen einzelnen kürzeren Sätzen besteht und diese zu häufig im contrapunktischen und fugirten Stile gehalten und für unser verwöhntes Ohr zu wenig melodisch sind, andererseits ist auch das Passagenwerk nur auf gebrochene Accordfiguren gebaut und sind ganze Phrasen damit ausgefüllt. Die Adagios bieten noch das meiste Interesse, während die übrigen Sätze mehr die Bedeutung einer Etüde oder Uebung annehmen, die theils in toccataartigen Figuren, theils, wie in den Fugen, das Spiel in Doppelgriffen in selbständig zweistimmiger Stimmführung zum Zwecke haben. Bezüglich der in den Corelli'schen Sonaten vorkommenden Sprünge und Arpeggien ist noch bemerkenswerth, dass dieselben nie das Auslassen einer zwischenliegenden Saite fordern, sondern eine glatte und ruhige Bogenführung ermöglichen. Corelli überschreitet in seinen Compositionen nie das dreigestrichene *e*, weshalb wir erklärbar finden, dass seine Zeitgenossen ihm einen grossen und mächtigen Ton zuschrieben; denn ein kräftiger Violinton kann nur bis dreigestrichen *d* und *e* erklingen, da für die höheren Töne die Saiten zu kurz gegriffen werden und an Schallfülle verlieren müssen. Hierbei ist aber noch in Betracht zu ziehen, dass zu Corelli's Zeiten das Griffbrett auf der Violine viel kürzer war und schon bei der vierten Lage zu Ende ging, und dann noch eine niedrigere, dem Corpus näher liegende Lage, als es jetzt der Fall ist, hatte, so dass der ziemlich schwache Saitenbezug für die höheren Lagen nicht benutzbar und ausgiebig war.

Corelli bezeugt in seinen sechs verschiedenen Compositionen für Violine, dass er den Grund zu einer geregelteren Technik des Violinspiels und die Verwirklichung einer künstlerischen der Virtuosität anbahnte.

Das, was der Meister gewollt, vollenden seine zahlreichen Schüler, zunächst in Italien. Der nächste, der uns hier entgegentritt, ist Giuseppe Torelli (1653 † 1708). Wenn auch nicht direct, doch indirect Schüler von Corelli, bekundet er in seinen Solo-Sonaten denselben Standpunkt wie sein Vorbild, allein in seinen zahlreichen Concerten steht er als Muster da, indem er der Schöpfer dieser Form ist und zwar in den Hauptzügen in demselben Sinne, in welchem wir das Wort Concert noch heute verstehen, nämlich für eine Violine mit Begleitung des Quartetts, wobei in den Solostellen nur der bezifferte Bass begleitet und die übrigen drei Bogeninstrumente sich nur im Tutti an der thematischen Verarbeitung eines Hauptmotivs betheiligen. Die Concerte von Torelli sind schon zum Theil 1692 componirt, während die von Corelli erst kurz vor dessen Tode 1712 geschrieben sind; sie weisen bei Torelli schon die Zusammenstellung von drei Hauptsätzen, Allegro, Adagio, Allegro, nach. Dann ist das Figurenwerk weit weniger blos auf gebrochene Accorde gebaut, sondern entwickelt sich mehr gangartig aus der Tonleiter und trägt mehr einen melodischen und ausdrucksvollen Charakter an sich. Auch das harmonische Element ist bedeutender und neuer als bei Corelli.

Jeder dieser beiden Meister verlebte einige Jahre in Deutschland, wo es, wie erwähnt, Sitte geworden war, bedeutende italienische Violinspieler neben italienischen Capellmeistern an die Spitze der Orchester zu stellen, wodurch ausser der italienischen Oper auch das italienische Virtuosenthum Platz griff. So stand Corelli von 1680 bis 1682 an der Spitze der Capelle des Herzogs von Bayern in München, Torelli aber von 1701 bis vielleicht 1705 in gleicher Eigenschaft in Diensten des Herzogs von Ansbach. Es lässt sich deshalb ihr Einfluss auf das deutsche Violinspiel nicht ableugnen, wie wir dies auch später nachweisen werden.

Mit beiden Violinspielern kommt durch ihre Spielmanier zuerst der Gebrauch auf, eine einfache Cantilene mit einer Masse von Verzierungs- und Colorirungsnoten auszuschmücken, wie dies die Amsterdamer Ausgabe der Corelli'schen Sonaten Op. 5 nachweist, in denen jede gehaltene Note im Adagio in Figuren aufgelöst erscheint.

Unter den zahlreichen Schülern Corelli's treten zunächst drei in den Vordergrund, die theils als Violinspieler und Componisten für ihr Instrument, theils als Lehrer für die Entwicklung des Violinspiels wichtig werden. Es sind dies Franz Geminiani (1680—1762), Lorenzo Somis (16.. bis 17..) und Pietro Locatelli (1693—17..). Durch diese drei Künstler wurde das Violinspiel und die Methode der Unterweisung einer Vollendung zugeführt, durch welche dasselbe in der folgenden Periode den wirklich classischen Aufschwung nehmen konnte, den wir noch heute bewundern und an dem sich die jetzigen bedeutendsten Violinvirtuosen noch immer heraufbilden.

Geminiani ist nicht nur der Zeit, sondern auch der Bedeutung nach der erste unter diesen dreien, der zwar einen grossen Theil seiner Lebenszeit in England verbrachte, dennoch aber einen grossen Einfluss ausübte. Von ihm besitzt die Musikliteratur die erste »Gründliche Anleitung oder Violin-Schule (*The Art of playing the Violon.* London, 1740)«, welche als die Grundlage für die meisten Violinschulen zu betrachten ist.

Das Werk ist rein praktischer Natur und nur mit kurzen Erläuterungen versehen. Es enthält nach kurzem Texte 23 Exempel theils für Violine allein, theils mit beziffertem Bass. Der Erklärung und Abbildung des Griffbrets, welches hier schon bedeutend verlängert und bis zur siebenten Lage, dem dreigestrichenen *a*, ausgedehnt ist, folgt die Anweisung über Stellung der Hand, der Finger, der sieben Lagen, der Applicaturen, Tonleitern, hierauf Intervallübungen in verschiedenen Lagen, für die Bogenführung etc., Alles durch treffliche Beispiele erläutert. Bei Erklärung der verschiedensten Verzierungen, Ausschmückungen und Manieren sagt Geminiani: »Der vermeinte Geschmack im Singen und Spielen, der vor einigen Jahren sich einge-

Digitized by Google

schlichen, hat die richtige Melodie und den Gedanken des Componisten vernichtet. Der gute und wahre Geschmack kann durch keine Regel erworben werden, er ist eine Gabe der Natur und wird nur denen zu Theil, welche ein gutes Ohr besitzen; man soll also die Musik nicht mit lauter Blumenwerk schmücken, sondern den wahren Ausdruck oder den Gedanken des Componisten fleissig in Acht nehmen, welches sehr leicht ist, wenn man seiner eigenen Meinung nicht zu viel vertraut. Jedoch will ich einem guten Ohre seine Vortheile nicht absprechen und sage nur, dass einem gewöhnlichen Genie gewisse Regeln müssen vorgeschrieben werden und einem guten Genie dieselben nicht schaden können.« Bewiese nicht schon diese Schule, dass Geminiani ein vorzüglicher Violinspieler, der über die Technik seines Instruments sich vollkommen klar war und darüber wie über seine Kunst überhaupt nachgedacht hatte, zugleich auch bemüht war, die Früchte seines Studiums und Denkens zum allgemeinen Nutzen zu verbreiten, so würden anderweitig seine Sonaten und Concerte den Beleg geben, dass er einer der fruchtbringendsten Schüler Corelli's gewesen ist. Sein Zusammenleben mit Händel in London ist wahrscheinlich auch für diesen Meister nicht ohne Einfluss geblieben, denn Geminiani's erstes 1744 in London veröffentlichtes Werk: XII Sonaten für Violine mit Bass machte dort grosses Aufsehen und gab ihm Gelegenheit, sich dem König Georg I. bekannt zu machen, indem er unter Händel's Begleitung am Clavier die Sonaten dem König vorführte (Chrysander, Händel Band I S. 426). Die Sonaten und Concerte sind einfach und edel gehalten und zielen hauptsächlich auf ein tonreiches und ausdrucksvolles Spiel, bei welchem die Technik nur als Hülfsmittel hinzutritt.

Der zweitwichtige Schüler Corelli's, L. Somis, hat sich weniger als Componist und reisender Virtuos hervorgethan, wie vielmehr als Lehrer, talentreicher Violinspieler und Begründer einer besondern, der sogenannten Piemontesischen Schule. Seine wenigen Compositionen sind nicht sehr schwierig in der Ausführung, aber melodisch und angenehm. Die zahlreichen bedeutenden Schüler, welche er bildete, treten in der nächsten Periode als die Hauptträger derselben hervor.

Der dritte, in gewisser Beziehung wichtigste, bedeutungsvolle Schüler Corelli's, Locatelli, ist derjenige, durch welchen die Technik des Violinspiels am weitesten in dieser Periode vorwärts geführt wurde. Er erscheint in seiner: »*L'arte del Violino*« — bestehend in 12 Concerten und 40 Capricen — und in seinen noch übrigen Capriccios als ein Violinspieler, der darauf bedacht ist, alle möglichen Erweiterungen der Technik, neue Erfindungen im Spiele, wie in der Anwendung verschiedener Umstimmungen des Instruments, das Flageolet, überhaupt viele vor ihm noch nicht gekannte Effecte seiner Kunst einzuverleiben. Wir betrachten ihn als den Ersten unter den Italienern, welcher über die technischen Leistungen der deutschen Violinspieler Biber und Walther, wie über die seiner Zeitgenossen weit hinausgeht. Locatelli's Compositionen verlangen eine Gewandtheit in der Bogenführung, wie sie vor ihm kaum ein Anderer besessen haben mag, dabei entwickelt das Instrument, die Violine, durch Verwendung von Arpeggien etc. eine solche reiche Schallkraft, dass hierin keine Ueberbietung, selbst nicht durch die neueste Schule (Paganini), möglich geworden ist. Suchten die Vorgänger und Zeitgenossen Locatelli's den Schwerpunkt ihrer Bestrebungen in der Ausbildung einer gesangreichen und seelisch belebten Cantilene, so strebte Locatelli nach einem breit angelegten Passagenwerk, dessen Grundwesen darin besteht, durch gebrochene Accorde in weiter Harmonielage als Arpeggien, durch grosse Tonleiterpassagen, colorirte Accordbrechungen, rapide Terzenläufe oder dergl. die Tonkraft des Instruments und die Fülle der technischen Mittel zur Geltung kommen zu lassen. Zur Ausführung dieser technischen Schwierigkeiten ist nächst der grössten Fingerfertigkeit vor Allem die grösste Gewalt über den Bogen nöthig, denn nur hierdurch ist es möglich, alle diese Schwierigkeiten ohne Hinderniss zu überwinden. Für die Technik des Violinspiels erscheinen die Capricen dieses Meisters als höchster Ausdruck der Kunstleistungen aber auch als ein Beweis, dass bei Locatelli mehr nur die sinnliche Seite der Kunst zur höchsten Ausbildung gelangte und der harmonische und melodische Apparat sich auf das bescheidenste Maass zurückzieht, dadurch konnte er die formelle Festigung der Tonstücke, aus Mangel eines bestimmten Inhaltes, nicht finden, indem nur Coloratur- und Figurenwerk als die einzigen Factoren erscheinen und die Cantilene völlig in den Hintergrund gedrängt wird. Die grösste Stärke soll Locatelli in der Ausführung von Doppelgriffen, vollstimmigen Sätzen und in der freien Phantasie besessen haben, während man seinen Ton als zu hart und rauh schildert.

Die übrigen Schüler Corelli's, wie Josef Mathias Alberti (16..—1715), Thomas Albinoni (1650—1710), Francesco Montanari (16..—1730), Carlo Tessarino (1690—17..), Antonio Vivaldi (1680—1743) und noch viele andere treten als Violinspieler gegen die vorgenannten drei mehr zurück, gewinnen aber als Verbesserer der musikalischen Form der Sonate und des Concerts später grössere Bedeutung.

Im Ganzen kann man wohl annehmen, dass die Corelli'sche Schule und die Entwicklung der Violintechnik durch die Begründung eines Systems für den Unterricht auf der Violine und durch die Gestaltung der Sonate und des Concerts eine epochemachende Bedeutung gewonnen hat, indem diese Formen durch diese Schule eine kunstvolle Abrundung erhielten und die trockene Contrapunktik durch geistigen Inhalt belebt wurde. Nur Eins gelang dieser Schule nicht, nämlich die Vertiefung des Inhalts und seelische Belebung der Hauptthemen. Diese Aufgabe löste erst 40 Jahre später Josef Tartini (geb. 1692 zu Pirano, gest. 1770 zu Padua).

Tartini wurde der Begründer einer neuen, zweiten Schule des Violinspiels, und seine Schüler sind es besonders, welche auf die spätere selbständig auftretende deutsche Schule von Einfluss werden. Ja wir können überhaupt nicht umhin, Tartini als den eigentlichen Gründer dieser Periode anzusehen, indem er der Erste war, der durch sein Violinspiel und seine Compositionen eine künstlerische Verwendung der Technik und Virtuosität durchführte. Wenn in den älteren Violincompositionen die Cantilene eine mehr untergeordnete Bedeutung hatte und das Passagenwerk nicht recht eigentlich aus dem organischen Bau des Ganzen hervorging, wenig melodisches Element zu finden war und ein bestimmter ausdrucksvoller Inhalt fehlte, so tritt mit Tartini vorwiegend, neben breiter Cantilene und immer noch gewichtiger harmonischer Grundlage, das Figurenwerk nicht blos als äusserer Schmuck und leere Beigabe hervor, sondern erscheint als nothwendiger Gegensatz zu dem Vorausgegangenen und zur Weiterentwicklung des ganzen Satzes als organische Bedingung. Dies war und wurde der einzige Weg, auf dem eine wirkliche Kunst des Violinspiels sich ausbilden, die Kunstmittel zu Kunstzwecken werden konnten, wodurch neben formeller Festigung auch ein bestimmter Inhalt gewonnen wurde.

Digitized by Google

Die zahlreichen gedruckten und ungedruckten Compositionen Tartini's beweisen das Bestreben, einen bestimmten Inhalt den Tonsätzen einzuhauchen. Schon in Op. 1 12 Sonaten für Violine solo und Bassbegleitung (A-dur, F-dur, C-dur, G-dur, E-moll, D-dur, D-dur, C-moll, A-dur, G-moll, E-dur, F-dur) lässt sich dieses Streben erkennen. Zwar zeigen die ersten sechs dieser Sonaten, die man Kirchen-Sonaten nennen könnte, bezüglich der Form und der technischen Mittel ein Anlehnen an die Corelli'sche Manier, indem sie mit einem langsamen, aber gut thematisch und contrapunktisch ausgestalteten Satz beginnen, welchem eine meist dreistimmig gehaltene Fuge folgt, wobei die Violine die Themen, zunächst Führer und Gefährte, in Doppelgriffen durchführt, wozu der bezifferte Bass als dritte selbständige Stimme hinzutritt, zu dessen Ausführung von Tartini ausdrücklich entweder ein Violoncell oder Cembalo, aber kein Contrabass, gefordert wird. Eine Halbcadenz beschliesst die Fuge, an welche sich ein dreistimmiges Adagio vier Takte lang anreiht, so dass dieser zweite Satz in derselben Tonart, wie der erste Hauptsatz, geschlossen wird. Ein in Rondoform gehaltener lebhafter Satz in zwei Theilen, mit der Wendung des ersten Theils nach der Dominanttonart und dem Abschluss im Haupton, bildet das Finale, den dritten Satz. In dieser Formgestaltung erscheinen die Nummern 1—6. Von der siebenten Sonate an beginnen die weniger streng gearbeiteten Sätze, die man Kammer-Sonaten nennen könnte, wenn in ihnen die Tanzformen zu finden wären, aber dieselben sind hier nicht vorhanden; an ihre Stelle tritt, nach dem ersten langsamen Satz, diejenige Form, welche wir jetzt Sonatenform nennen. Sie besteht gewöhnlich aus zwei Theilen, deren jeder wiederholt werden soll. Der erste enthält die Exposition des ganzen Satzes; er beginnt mit dem Hauptthema oder Motive in der Haupttonart, wendet sich mit den folgenden Passagen und Gängen nach der Oberdominante, als modulatorischem Gegensatz. Der zweite Theil nimmt bei Tartini das Hauptthema in der Dominante auf, führt dasselbe viet Takte lang darin treu übertragen fort, verarbeitet dann das Material des ersten und modulirt dabei in die Haupttonart zurück, giebt darin eine Andeutung des Hauptmotivs, ohne dasselbe aber sclavisch überzutragen, erst die letzten vier Takte des Satzes sind treue Wiederholungen, die nunmehr in der Haupttonart den Satz schliessen. Der Bass contrapunktirt im ganzen Satze in freier Behandlung. Der Schlusssatz, in meist rascher Bewegung, ist wieder zweitheilig und nach Art des ersten Satzes gestaltet, nur dass Alles kürzer und gedrängter gehalten und der Bass nur harmonisch begleitend ist. In der 12. Sonate findet sich an Stelle des Finales ein Thema in zwei Theilen, von je 8 Takten, welches 8 Variationen für die Violine hat, zu welchen fortdauernd der Bass und die Begleitung des Themas verwendet werden. An diese Sonate schliesst sich ein Pastorale in A-dur, bei welchem Tartini die Umstimmung der beiden tiefsten Saiten der Violine um einen Ton höher (*a—e*) vorschreibt und dadurch eine eigenartige Klangwirkung für die beiden oberen Saiten erzielt.

Weder in diesen noch seinen übrigen Sonaten findet sich etwas von Pedanterie oder Steifheit, wodurch uns zuweilen der mehr dem Contrapunkt als dem Ohre huldigende Corelli nicht gerade entzückt. Ebenso wenig lässt sich Nachlässiges, Geziertes oder Gewöhnliches darin nachweisen, selbst bei aller Gelehrsamkeit ist Alles einfach und übersichtlich gearbeitet. Aber Tartini war nicht allein ein grosser Tonsetzer und Denker, sondern auch ein vortrefflicher Violinvirtuos; aus diesem Grunde sollte er 1714 in die Dresdner churfürstliche Capelle eintreten, zu welchem Zwecke er zunächst sich von Padua nach Venedig begab, um einen darauf bezüglichen Contract abzuschliessen. Hier hörte er den berühmten Violinspieler Franz Maria Veracini (1685—1750), der durch seine für Tartini neue Art der Bogenführung auf ihn einen solchen Eindruck des Kühnen und Neuen in seinem Spiele machte, dass Tartini den Contract nicht abschloss, sondern am andern Morgen Venedig verliess, sich nach Ancona begab und dort 7 Jahre lang ungestört nur dem Studium seiner Kunst sich weihte. Hier war es, wo er sich eine neue Spielmethode schuf und das Mitklingen eines tieferen Tones (Combinationston) fand, wenn er Terzen oder Sexten akustisch rein spielte, weshalb er später zu seinen Schülern zu sagen pflegte: »Wenn ihr den Bass nicht hört, so sind eure Terzen oder Sexten nicht rein.« Ein weiteres Resultat dieses vieljährigen Studiums war: »Die Kunst der Bogenführung« (*Arte dell' arco*) oder 50 Variationen über ein einfaches Thema mit Bassbegleitung, welche, wie in Op. 1, für alle Variationen dieselbe bleibt. Diese Variationen enthalten in ihrer 50maligen Veränderung des Themas ziemlich alle möglichen Schwierigkeiten, welche für die Bogenführung geboten werden können, nur merkwürdiger Weise keine Uebung für das grössere Staccato, von welchem wohl überhaupt Tartini keinen Gebrauch gemacht hat; sein Streben war vielmehr auf grossen Ton und ausdrucksvolles Spiel gerichtet, wie er dies in einem Briefe an seine Schülerin Madalena Lombardina klar ausspricht, indem er angiebt, dass man, um richtig und geschmackvoll zu spielen, zunächst die Herrschaft über den Bogen erlangen müsse. Tartini giebt hierbei viele klare Regeln, wie diese zu erlangen sei. Ebenso führt er die Hülfsmittel an, um Geläufigkeit, Bekanntschaft mit den Lagen und dem *Prima vista*-Spiele zu erlangen.

Dass bei solchen klaren und sichern Grundlagen für die Technik und der sonstigen allgemeinen wissenschaftlichen Bildung, wie seinem Compositionstalente etc. dieser Meister ein vortrefflicher Lehrer war, leuchtet ein, und wohl nicht mit Unrecht dürften die Italiener ihn *il maestro delle nazioni* genannt haben, denn Italien, Deutschland, Frankreich, England verdanken ihm ihre grössten Violinspieler. Padua, wohin sich Tartini 1721 begeben hatte, wurde von da an der Wallfahrtsort aller Violinspieler und Schüler. Nardini (1722—1793), Pasqualini Bini (1720—1757), Gaetano Pugnani (1727—1803), Alberghi (1724—1780), Domenico Ferrari (1730—1790), Carminati (1735—1790), Capuzzi (1740—1800), Antonio Lolli (1738—1802), Pagin (1730—1790), Lahoussaye (1740—1800), Joh. Gottlieb Graun (1699—1771) und noch manche Andere, die weniger geschichtlich bedeutend geworden sind, bezeugten die Vortrefflichkeit der Tartini'schen Unterrichtsmethode.

Unter den Italienern ragen von diesen Tartini'schen Schülern besonders zwei hervor: Peter Nardini und Gaetano Pugnani. Ueber den Ersteren urtheilt D. Schubart (a. a. O. S. 61): »Nardini ist der grösste (?) Schüler Tartini's, ein Geiger der Liebe, im Schoosse der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags lässt sich unmöglich beschreiben: jedes Comma scheint eine Liebeserklärung zu sein. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äussersten Grade. Sein Strich war langsam und feierlich; doch riss er nicht wie Tartini die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küsste nur ihre Skizze. Er stackirte ganz langsam und jede Note schien ein Blutstropfen zu sein, der aus der gefühlvollen Seele floss.«

Noch bedeutender erscheint uns aber Pugnani, der allgemein als der erste Violinspieler seiner Zeit galt und zwar sowohl was grossen Ton und bewunderungswürdige Ge-

Digitized by Google

schicklichkeit, als edlen und ausgebildeten Vortrag betrifft. Leider sind von seinen Concerten keine gedruckt, da er diese nur für seinen eignen Gebrauch componirte, er hat aber in Paris so grosses Aufsehen mit ihnen gemacht, dass die Art und Weise, wie Pugnani die Violine behandelte, lange Zeit als Räthsel erschien. Nur kleinere Compositionen sind von ihm gedruckt, wie Solo-Sonaten mit Bass, Duos etc. Alle tragen den Charakter des Anmuthigen und Lieblichen, sind selbst für vorgerücktere Spieler noch treffliche Uebungsstücke.

Unter den Tartini'schen Schülern macht sich Domenico Ferrari dadurch bemerkbar, dass er sehr häufig vom Flageoletspiel einen ausgedehnteren Gebrauch machte und deshalb öfter als Erfinder desselben genannt wird.

Ein Seitenstück zu Locatelli hat die Tartini'sche Schule in Antonio Lolli (1753—1802), der eben auch wie jener der speciellen technischen Richtung allein seinen Fleiss widmete und durch seine Kunstfertigkeit zu seiner Zeit Alles in Erstaunen setzte. Er selbst hatte seinen Standpunkt richtig erkannt, denn er sprach sein eigenes Urtheil mit den Worten aus: »Ich musste zu viel Harlekin sein, um meinen Zeitgenossen zu gefallen, als dass ich mich einer edleren Aufgabe hätte zuwenden können.« Mit diesem Künstler beginnt schon die Epoche der wandernden Virtuosen, die nur Ein Ziel: Geld und Ehre zu erwerben im Auge haben.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Musikalische Biographien.

Johann Seb. Bach von C. H. Bitter. 2 Bände. Berlin, Ferdinand Schneider 1865.

C. P. Der Verfasser dieses Werkes, dessen Name uns in der musikalischen Literatur hier zum ersten Male begegnet, hat sich zwar nicht auf dem Titel, wohl aber in der Unterschrift seiner Widmung an die Frau Grossherzogin von Baden — also nicht eigentlich dem Publicum, sondern nur der Fürstin, als königlich preussischer geheimer Regierungsrath zu erkennen gegeben. Da eine Regierungscanzlei, selbst wenn sie dem grossen Intelligenz-Staat angehört, nicht gerade der Ort ist, wo man vorzugsweise musikalisch gestimmt zu werden, überhaupt ästhetischen Studien sich hinzugeben pflegt: so würde uns jene Präsentation des Herrn Verfassers in der Beamten-Uniform zum Voraus stutzig machen, wenn wir nicht durch einen in ähnlicher Stellung befindlich gewesenen Vorgänger, Carl von Winterfeld (in gewisser Art auch durch Bunsen) von solchen Vorurtheilen uns hätten heilen lassen. Wir sind im Gegentheile geneigt, solche Betheiligung von Beamten, überhaupt von Männern in ganz verschiedenen Lebenslagen an der musikalischen Schriftstellerarbeit als ein gutes Zeichen der Zeit anzusehen, nämlich als einen Beweis, dass die Musik jetzt ganz anders, als vor hundert und selbst noch vor fünfzig Jahren in den Kreis der allgemeinen Bildung hereingerückt ist. Sonst haben sich die Herren von der Aristokratie, Beamte und Adel, von den Musikern wohl vormusiciren, auch etwa deren Producte sich dediciren lassen und dafür honett oder malhonett gezahlt, die Künstler selbst aber mehr oder weniger *en canaille* behandelt; jetzt schämen sich weder Regierungsräthe noch Professoren, ihre Mussestunden dazu anzuwenden, um einem Musiker mit eigener Hand ein literarisches Monument zu setzen. Die Künstler selbst, je grossartiger ihre Productivität ist, haben um so weniger in der Regel Lust, auch literarisch thätig zu sein; wie nach des Dichters Wort süsse Liebe nur in Tönen denkt, »denn Gedanken stehn zu ferne, so schreiben die ächten Musiker lieber eine Partitur, als ein Buch oder eine Abhandlung, auch lieber als ihre eigene Lebensgeschichte; meist sind sie froh, dieselbe einmal durchlebt zu haben. Da kommt ihnen nun — in unsern Tagen fast allzu freigebig und dienstwillig — die Feder der Schriftsteller entgegen und sorgt zum Danke für des Künstlers Werke dafür, dass auch des Künstlers Person der Nachwelt lebendig vor Augen trete und vor Augen bleibe. Eine in dieser Zeitschrift erschienene Anzeige einer biographischen Arbeit (über Reichardt, siehe III. Jahrgang Nr. 5) hat es mit vollem Rechte gerügt, dass dermalen die böse Gewohnheit einreisse, erste Bände herauszugeben, bevor noch die folgenden wenigstens vorbereitet seien, und bevor der Verfasser Genaueres über Umfang des Ganzen und über die Erscheinungsfrist mitzutheilen im Stande sei; eine Bemerkung, von welcher es uns — beiläufig gesagt — ganz besonders lieb wäre, wenn der von uns sehr verehrte Biograph Händel's davon eine specielle Anwendung machen wollte auf seinen seit 5 Jahren mit Sehnsucht und Ungeduld erwarteten dritten Band. In dieser Hinsicht müssen wir den Urheber des vorliegenden Buches loben, dass er dasselbe sogleich als Ganzes hat erscheinen lassen und so dem Leser eine weitere Geduldsübung erspart.

Die erwähnte Recension in Nr. 5 hat ebenfalls mit Recht den grossen Unterschied hervorgehoben, der zwischen einer wirklichen Künstlerbiographie und einer blossen Lebensbeschreibung stattfindet, von welchen beiden die erste ein ganzes, volles Kunstverständniss, umfassende Kenntnisse und specielle Begabung voraussetzt, während für die zweite ein fleissiges Nachforschen, gewissenhaftes Aufsuchen aller Quellen und allgemeine schriftstellerische Gewandtheit ausreichen. Unser Verfasser macht nun wohl Versuche, eine Künstlerbiographie zu schreiben, aber wir müssen mit Bedauern wahrnehmen, dass er, bei immerhin gutem Willen und redlichem Streben, einer solchen Aufgabe und zumal solch einem Stoffe nicht gewachsen ist. Mit Jahn's Mozart und Chrysander's Händel kann sein Bach keinen Vergleich aushalten. Auch selbst mit dem Maassstabe der zweiten Art gemessen, lässt sein Buch Eins und Anderes zu wünschen übrig. Er deutet im Anhange zum II. Band S. LXXXI selber an, dass die Herstellung eines thematischen Verzeichnisses von Bach's Werken die sorgfältigsten und langwierigsten Vorbereitungen in Anspruch nehmen würde, und dass dergleichen für jetzt nicht in den Grenzen des Erreichbaren gelegen sei. Wir meinen aber, es würden diese Vorbereitungen, die zugleich für die ganze Biographie von ausserordentlichem Gewinn hätten sein müssen, nicht viel grösseren Schwierigkeiten unterlegen sein, als welche die Biographen Händel's und Mozart's zu überwinden hatten, wenn wir auch gern zugeben, dass Bach's Gewohnheit, seine Compositionen ohne einen Gedanken an deren weitere Verbreitung nur für die nächsten Zwecke seines Berufs niederzuschreiben, und die Zerstreuung und Verschleuderung seiner Manuscripte die Sammlung, Sichtung und Ordnung des massenhaften Materials schwieriger macht, als dies selbst bei Händel der Fall gewesen sein mag. Gleichwohl bleibt die strenge Forderung solcher Vorarbeiten zu Recht bestehen, und die Erläuterungen, welche die Bach-Gesellschaft jedem von ihr edirten Werke des Meisters vorauszuschicken pflegt, sind ein Beweis, dass hierin doch noch Vollständigeres geleistet werden kann. Dafür würden wir dem Verfasser Vieles erlassen, was wenigstens in unsern Augen ohne Werth ist. Dahin rechnen wir z. B. den

Digitized by Google

vollständigen Abdruck der Texte auch von den bekanntesten Bach'schen Stücken (wie der Matthäuspassion) und die triviale, phrasenreiche Beschreibung dessen, was jede einzelne Nummer ausdrücke. Ebenso unnöthig war es, Bd. II S. 136 den Text der römischen Messe abzuschreiben, den Jeder auswendig kennt, der sich überhaupt in Kirchenmusik umgesehen. Wo sollte das hinführen, wenn jeder Biograph eines Musikers, der einige Messen componirt hat, solch weitläufige Excurse machte? S. 277 unternimmt es der Verfasser, ein vollständiges Verzeichniss sämmtlicher Nummern des wohltemperirten Claviers aufzustellen. Anfangs versucht er, von jeder eine Charakteristik zu geben, allein in beiden Theilen geht ihm mit Nr. 7 der Faden aus, und es folgt nur noch die Angabe der Ton- und Taktart jeder Nummer, was für den, der das Werk kennt, ebenso überflüssig, als für den, der es nicht kennt, total nutzlos ist. Für die musikalische Charakteristik ist es schon ein Fehler, dass der Verfasser ausser den dem ersten Bande angehefteten Facsimiles — einige Claviersachen und Arien, unter Anderm das Tabakspfeifenlied enthaltend — nur äusserst sparsam (wenn wir recht gezählt haben, nur fünfmal: Bd. I S. 396; Bd. II S. 94, 314, 318, 376) einen Notensatz beifügt; es lassen sich gründliche Erörterungen über Musik ohne Noten nicht geben. Statt dessen würden wir dem Verfasser die in Worten und Phrasen gegebenen, trotz aller Breite wenig sagenden Deutungen geschenkt haben. Was soll es doch heissen, wenn z. B. Bd. II S. 277 vom zweiten Präludium und der zweiten Fuge im 1. Theile des wohltemperirten Claviers gesagt wird: »Das Präludium (in C-moll) ist gleichsam die Umschreibung des ersten in verändertem Charakter.« Kann sich dabei irgend ein Mensch etwas Vernünftiges, d. h. Bestimmtes denken? Und weiter: »In unruhiger Bewegung strömt der Quell der Töne vorwärts, sich in rauschender Eile durch Laub und Felsen seine Bahn suchend. Auch die Fuge mit ihren in unruhiger Keckheit sich bewegenden Motiven bildet einen vollendeten Gegensatz zur ersten Fuge.« Was für eine Vorstellung soll Einer, der die Stücke noch nicht kennt, bei diesem Gerede sich davon machen? Wer sie aber kennt, ist dem zum Verständniss auch nur das Mindeste dargeboten? Dagegen fehlt eine Erklärung des für unsere Zeit seltsamen Titels »wohltemperirtes Clavier« — der nur aus einer klaren Kenntniss der damaligen Clavierstimmung und des ganzen Clavierbaues begriffen wird — ebenso wie eine lehrreiche Analyse auch nur einiger der schönsten Fugen (wie E-dur im zweiten Theil, Cismoll, F-moll u. s. w.). In dieselbe Kategorie setzen wir Betrachtungen wie die folgende über Bach's Orgelspiel: »Wenn jene heiligen Töne durch die Luft zu zittern begannen, in leise anschwellenden Harmonien sich zu glänzenden Accorden und weichen Tongängen vereinigten, wenn durch diese zuerst wie durch einen Schleier, dann immer mächtiger die Melodie des Kirchenliedes hindurchtönte, von der schöpferischen Kunst eines belebenden Meisters zu neuen Formen und Klängen erhoben: musste dies nicht bei der andächtig harrenden Gemeinde jene fromme, ernste Stimmung erwecken, in welche hinein fruchtbringend das Wort Gottes mit seinem reichen Segen fallen konnte? Wenn aber dies Wort gesprochen, der heilige Dienst beendigt war, und zum letzten Male die Orgel tönte, in leise verhallendem Gesange noch einmal die Weise des Hauptliedes vorüberführte, um den aus dem Gotteshause scheidenden frommen Christen den letzten Gruss der heiligen Handlung nachzusenden: dann musste der Künstler vor dem erhabenen Instrumente so recht eigentlich von dem Gefühl der Weihe durchdrungen, von den frommen Melodien erfüllt, von reichen Gedanken belebt, zugleich aber auch in vollem Maasse Herr sein der Kunst, durch welche er bis in das Tiefste der Seele hinein anregend, erhebend, heiligend wirken sollte.« Dergleichen Auslassungen mögen in einer Grabrede passiren; wissenschaftlichen Werth haben sie nicht. Statt alles dessen wäre vielmehr nöthig gewesen, die ganze Art Bach'scher Musik nach ihrer Eigenthümlichkeit auf einen präcisen Ausdruck zu bringen; es war darzuthun, wie Bach einerseits in den alten Kunstanschauungen und Kunstformen, wie er sie als heilige Kunsttradition überkommen hatte, festgewurzelt war, aber wie er sie nach seiner durchaus originalen Weise neu erfüllt, grossartig entwickelt und dadurch so zum Abschlusse bringt, dass nach ihm eine neue Periode beginnen muss, zu welcher sein Sohn Philipp Emanuel den Uebergang macht. Es war zu zeigen, wie Bach, weil er an der Orgel geistig aufgewachsen war, weil er Protestant, weil er Deutscher war, der Italien nie gesehen, eine ganz andere Art von Musik, auch von kirchlicher Musik schuf, als Palestrina oder Allegri; wie er, weil er vom Gottesdienst der Gemeinde, von der Kirchencantate aus zum Oratorium aufstieg, dieses ganz anders gestalten musste, als Händel, der von der Oper herkam. Es war zu zeigen, worin denn insbesondere das so durchaus Eigene in Bach's Melodiebildung, was man das Mystische, den Jakob Böhme darin genannt hat, eigentlich bestehe, und in welch ganz anderem Verhältniss bei ihm die Melodie zur Harmonie steht, als bei den späteren Meistern; wie für ihn die Harmonie immer nur auf der vollen Selbständigkeit der einzelnen Stimmen sich aufbaut; wie auch seine Instrumentation eben darum von einem Mozart'schen oder Beethoven'schen Orchestersatze, ja auch von Händel's Art so sehr verschieden ist. Wie sich Bach zu den alten Kirchentonarten verhalten habe, darüber ist Bd. II S. 107 wohl etwas bemerkt, aber es ist so ungenügend, dass man in Zweifel geräth, ob der Verfasser über diese Tonarten selbst vollkommen im Klaren ist. Alle diese Punkte wünscht der Leser ins rechte Licht gesetzt, wozu dann eben die nöthigen Nachweise aus Bach's Werken, mit Noten illustrirt, gegeben werden mussten; gerade dies aber sucht man vergebens.

Neben alle dem soll jedoch nicht vergessen sein, dass doch hin und wieder Etwas gegeben ist, was zur Sache gehört; so z. B. Bd. I S. 192 ff. die Erörterung über die Frage, ob Bach's Kirchenstücke eigentlich kirchlich zu nennen seien, was bekanntlich die Männer von stricter Observanz, unter Andern auch Winterfeld, in Abrede ziehen. Die Vertheidigung von Seiten unseres Verfassers, obgleich sie gewandter, durchschlagender hätte geführt werden dürfen, ist im Wesentlichen richtig; er hat Recht, wenn er S. 193 sagt: »Kirchlich ist eben ein relativer Begriff, und kommt bei übergrosser Strenge darauf hinaus, dass am Ende nur noch der Choral, und selbst dieser kaum überall noch kirchlich bleibt;« wie auch, wenn er S. 195 den Vorwurf des Theatralischen, den Winterfeld den Bach'schen Stücken macht, zurückweist. Weltliche und geistliche Musik in absoluten Gegensatz zu einander bringen zu wollen, ist nur möglich vom Standpunkte eines falschen, abstracten Dualismus aus, der, mag er die katholisirende oder die pietistische Farbe tragen, alles Lebensvolle, Frische und Freie vom Religiösen ausschliessen will, der aber, wie er im Princip falsch ist, so auch praktisch niemals consequent durchgeführt werden kann.

Der eigentlich biographische Theil ist zwar mit Sorgfalt und Liebe behandelt, er bietet aber ausser dem, was schon aus Forkel, Winterfeld u. A. bekannt war, wenig Neues dar. Es ist freilich denkbar, dass bei einem Leben, das so

Digitized by Google

ganz anders, so viel einfacher und gleichförmiger dahinfloss, als das eines Händel oder Mozart, auch noch unausgebeutete Quellen doch nicht viel Neues, noch Unbekanntes von Bedeutung liefern würden; aber über manche Punkte, z. B. über das Lebensgeschick Friedemann Bach's, das S. 351 mit einer sehr magern Notiz abgethan wird, sollte dem Leser Genaueres dargeboten werden. In hohem Grade dankbar sind wir dem Verfasser für die urkundliche Mittheilung von Auszügen aus amtlichen Acten, namentlich aus den Protocollen des Leipziger Magistrats, betreffend z. B. Bach's Anstellung und Amtseinführung, sein Zerwürfniss mit dem Rector Joh. Aug. Ernesti, dem Philologen und Theologen, der seines Cantors Werth gar nicht zu taxiren wusste; dann die Verhandlungen über die Wiederbesetzung seiner Stelle, über ein Benefiz für seine Wittwe, die Statuten der musikalischen Gesellschaft, die sehr spät noch Bach aufnahm und zwar nachdem sie ein Probestück von ihm gefordert! Von Interesse, wenn auch sehr unerfreulich, ist die Thatsache, mit welch stupider Gleichgültigkeit man Bach sterben und verscharren liess; keine Leichenrede, keine Gedächtnissfeier in der Thomasschule ward ihm gehalten; die Zeitung meldet nicht einmal seinen Tod und Ernesti hält es nicht für der Mühe werth, in seiner nächsten Jahres-Schulrede, wo die die Schule betreffenden Ereignisse des Jahres in Erinnerung gebracht werden, auch nur mit einer Silbe von Bach's Hingang Erwähnung zu thun. Nur die musikalische Gesellschaft feiert ihn mit einer Trauercantate, deren Text den Schluss des Buches bildet. Die einzige im Jahre 1800 noch lebende jüngste Tochter des Meisters, Regina Susanna, muss in ihrer grossen Dürftigkeit fremde Unterstützung nachsuchen; unter den Gebenden finden wir die Namen Rochlitz, Breitkopf und Härtel und — Beethoven, der eines seiner Werke (leider sagt der Verfasser nicht welches?) zu ihrem Besten herausgeben wollte. Ein äusserst anziehender Abschnitt ist Bd. I S. 121 ff. die Schilderung, wie Bach's zweite Gattin an seinen Arbeiten theilnimmt, Partituren ins Reine schreibt und von ihm Unterricht im Generalbass erhält, wovon die Uebungshefte noch vorhanden sind.

Von Seiten des Verlegers ist das Buch schön, fast luxuriös ausgestattet. Das vorgedruckte Bildniss ist dasselbe, welches wir als Copie des in der Thomasschule aufbewahrten überall finden. Nach Bd. II S. 314 wurde es 1747 von Haussmann gemalt, und zwar, weil die genannte musikalische Gesellschaft den löblichen Gebrauch hatte, dass ihre Mitglieder sich für sie malen liessen.

Belletristisches.

Elise Polko. Alte Herren, die Vorläufer S. Bach's. Sechs Cantoren der Leipziger Thomasschule. Hannover, C. Rümpler 1865.

B. Frau Elise Polko hat schon durch manche ihrer das Leben grosser Tonkünstler ausschmückenden Novellen auf zartbesaitete Gemüther unleugbaren Eindruck gemacht. Nur schade, dass sie dabei allemal mit den Historikern in bittern Zwiespalt geräth. Dieselben würden ihr weniger grollen, wenn sie die positiven Thatsachen in ihrer Weise ausschmückte, sich aber dabei nicht geradezu von der Wahrheit entfernte oder doch auf irgend eine Art das historisch Wirkliche und die Geschöpfe ihrer Phantasie auseinander hielte. Was nun die neuen »alten Herren« betrifft, so fällt uns natürlich nicht die Aufgabe zu, über den poetischen Werth dieser Schilderungen ein Urtheil abzugeben. Dagegen haben wir zuzusehen, was über die bisher noch viel zu wenig bekannten und in ihrem Leben und Wirken nur in kurzen Andeutungen dargestellten Vorgänger Seb. Bach's etwa Neues und Haltbares mitgetheilt sei. Man musste um so begieriger sein den Inhalt dieses Buches kennen zu lernen, als die Verfasserin in ihrer Einleitung mittheilt, sie habe durch die Güte des Herrn Cantor Hauptmann zu Leipzig »sorgfältigere Notizen« über seine Vorgänger erhalten, als die Musiklexika aufzuweisen im Stande sein konnten. Bei genauerem Zusehen fand sich denn, dass die »sorgfältigeren Notizen« sich lediglich auf das beschränken, was der Rector G. Stallbaum seiner Inauguralrede von 1842 (bei der Einführung des Herrn Dr. Hauptmann als Cantor) über die Vorgänger Bach's beidrucken liess. Es ist sehr schade, dass diese schlichte, durchaus auf urkundlichen Daten beruhende Mittheilung noch nicht durch Abdruck Eigenthum der musikalischen Welt geworden ist. Es würde dadurch der Wissenschaft wahrscheinlich ein grösserer Dienst erwiesen werden, als durch die theils sentimentalen, theils in allzuglühendem Tone gehaltenen »Silhouetten« unserer Dichterin, an welchen wohl ein jugendliches Gemüth sich zu erhitzen vermag, die aber dem nüchternen Leser doch sofort den Eindruck machen, als handle es sich hier nicht schlechtweg um Wahrheit und Dichtung, sondern um sehr viel Dichtung und um wenig Wahrheit, ja selbst um ein bischen — Unwahrheit. So z. B. erscheint der alte Rhau in unsern Silhouetten als ein der Reformation streng abgeneigter Mann, der zu der berühmten Disputation zwischen Luther und Eck eine Messe, schreibt mit der ausdrücklichen Absicht, alle Irrgläubigen durch die Gewalt seiner Musik wieder zum alten Glauben zurückzuführen, — während Rhau von Stallbaum und andern Historikern geradezu als ein eifriger Anhänger Luther's bezeichnet wird, der, als Buchdrucker, viele der Reformationsschriften zu Tage förderte.*) Dieser wirkliche Sachverhalt scheint aber zu dem Roman, den unsere Verfasserin die Tochter Rhau's mit dem Lutheraner Johannes Herrgott spielen lässt, nicht gepasst zu haben! Ueberhaupt ist in dem Buche der Frau E. Polko (252 Seiten 8.) dasjenige, was die Cantoren selbst betrifft, weit geringer als das Episodische, die Liebesgeschichten u. dergl., und so wollen wir zwar denjenigen, die gern unterhaltende und etwas aufregende Geschichtchen lesen, von der Lectüre der vorliegenden Silhouetten nicht abrathen; dagegen würde es entschieden verkehrt sein, den Inhalt derselben etwa auf die Autorität des Herrn Dr. Hauptmann als historisch begründet hinzunehmen, da vielmehr das Meiste nur eine Geburt der lebendigen Phantasie unserer Verfasserin ist, und die historische Wahrheit wohl nicht blos bei Rhau zu Gunsten dieser Phantasie verbogen sein dürfte.

Nachrichten.

Von der belgischen Gesellschaft *Réunion lyrique* wird am 26. September in Brüssel ein Musikfest gegeben werden. Directoren sind die Herren Ch. Hansens und Fischer. Zur Aufführung kommen seltsamer Weise einzelne Theile von Oratorien, nämlich der erste Theil des »Paulus« und der dritte und vierte der »Jahreszeiten«; ausserdem noch eine Cantate »Artevelde« von Gevaert.

Eine Erstlingsoper von Julius Sulzer »Johanna von Neapel« ging in Prag in Scene und fand beifällige Aufnahme.

Von der Leuckart'schen Ausgabe Bach'scher Werke, bearbeitet von R. Franz, sind nun auch die einzelnen Nummern, namentlich Arien und Duette, apart zu haben.

---

*) So geschehen zu Wittenberg, während Frau E. Polko Rhau als Cantor in Leipzig sterben lässt!

Digitized by Google

Das im zweiten Jahrgange dieser Zeitung Seite 469 nach einer Aufführung durch den Thomanerchor besprochene achtstimmige Credo von L. Cherubini ist nun bei Peters in Berlin und Leipzig in Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen erschienen.

Die Nachricht wegen Conradin Kreutzer's Grab ist widerrufen worden.

Leipzig. Das Stadttheater brachte am 15. d. M. zur Freude aller Musikfreunde und als Benefiz des Capellmeisters Hrn. Schmidt nach langer Zeit wieder einmal Mozart's köstliche »Entführung aus dem Serail«. Besetzung und Ausführung waren selbst strengeren Anforderungen, hauptsächlich aber den musikalischen, entsprechend, das Haus gesteckt voll. Wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

— Vorigen Sonntag gab die Singacademie in der Thomaskirche ein geistliches Concert, wobei Seb. Bach's Cantate »Bleib' bei uns« und Mozart's Requiem aufgeführt wurden. Auch hierüber in nächster Nummer mehr.

ANZEIGER.

[443] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

	Thlr.	Ngr.
Bargiel, W., Op. 32. 8 Pianofortestücke	1	7½
Böhner, L., Op. 60. Fantaisie romanesque pour le Piano à quatre mains. Neue Ausgabe	—	20
Gayrhos, E. M., Op. 2. Deux Valses de Salon pour Piano	—	25
Gurlitt, C., Op. 26. Die Jahreszeiten. Liedercyclus von Fr. Oser mit verbindendem Texte von H. Zeise für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen	2	5
Haydn, Joseph, Kleine Stücke für das Pianoforte.		
Nr. 1. Andante con Variazioni	—	15
– 2. Fantasia	—	15
– 3. Capriccio	—	15
– 4. Tema con Variazioni	—	7½
– 5. Arietta con Variazioni	—	12½
Haine, Carl, Op. 18. Waldbilder. 3 Charakterstücke für das Pianoforte	—	20
Heller, Stephen, Op. 85. Nr. 2. Tarantelle, arrangée pour deux Pianos par l'Auteur	—	25
Köhler, L., Op. 132. Venetianisches Gondellied aus Op. 57 von F. Mendelssohn Bartholdy, für das Pianoforte übertragen	—	15
Meyerbeer, G., Chant de Mai, Mailied, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für das Pianoforte übertragen von L. Köhler	—	17½
Reinecke, C., Op. 79. Symphonie (A-dur) für grosses Orchester. Clavierauszug zu 4 Händen vom Componisten	2	10
Riccius, A. F., Op. 85. Charakterstücke und Zwischenacte für kleines Orchester zum Gebrauch für Concert und Theater. Heft 1	4	—
Schumann, R., Op. 44. Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Arrangement für 2 Pianoforte zu 4 Händen	2	20
—— Das Paradies und die Peri. Op. 50. Clavierauszug.		
Nr. 1. Einleitung und Andantino	—	10
– 2. Arie. O lass mich von der Luft durchdringen	—	7½
– 3. Arie mit Chor. Schlaf nun und ruhe etc.	—	12½
– 4. Arie. Verstossen! Verschlossen auf's neu etc.	—	10
– 5. Arie (mit Schlusschor). Freud', ew'ge Freude	—	27½
Seitz, Rob., Zwei Lieder ohne Worte für das Pianoforte	—	12
Thomas, G. A., Op. 9. 6 Choräle mit Vor- und Zwischenspielen zum kirchlichen Gebrauche für die Orgel	—	15
—— Op. 10. 24 instructive Trios für die Orgel	1	7½
Trutschel, A. L. E., Op. 30. Einleitung und Doppel-Fuge für die Orgel mit 3 Manualen und Pedal	—	7½
Vogt, Jean, Op. 68. Trois Valses-Impromptus p. le Piano	—	20
—— Op. 69. 3 Impromptus für das Pianoforte	—	20

[444] **Conservatorium für Musik in Stuttgart.**

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 16. October d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch von Lehrern und Lehrerinnen, bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren **Stark**, Kammersänger **Rauscher, Lebert**, Hofpianist **Pruckner, Speidel, Levi**, Professor **Faisst**, Hofmusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Concertmeister **Singer**, Hofmusiker **Boch**, Concertmeister **Goltermann**, sowie von den Herren **Alwens, Tod, Attinger, Hauser, Peron**, Hofschauspieler **Arndt** und Secretär **Runzler**.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden rhein. (57⅛ Thaler, 215 Francs), für Schüler 120 Gulden (68⅝ Thaler, 257 Francs).

Anmeldungen wollen vor der am 14. October stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im August 1865.

Die Direction des Conservatoriums für Musik.

Professor **Dr. Faisst.**

[445] **Concert-Anzeige.**

Unter Direction des Herrn **Otten** wird am

Dienstag, 3. October, **Mendelssohn's Elias** und

Freitag, 6. October, **Beethoven's Grosse Messe**

Abends 7 Uhr in der Michaelis-Kirche hierselbst aufgeführt werden.

Sopran-Solo: Frau **Louise Michal-Michaëli**, kgl. schwedische Hof-Sängerin.

Alt-Solo: Frau Director **Joachim** aus Hannover.

Tenor-Solo: Herr **C. Schneider** aus Rotterdam.

Bass-Solo: Herr **J. Stockhausen** im Elias.

— Herr **Ad. Schultze** in der Messe.

Concertmeister: Herr Musikdirector **Böie.**

Orgel: Herr Organist **Osterholt.**

Chor und Orchester: Gegen 400 Personen.

Billete für jedes Einzel-Concert zu 1 **Thlr. pr. Ct.** sind bei sämmtlichen hiesigen Musikalien-Händlern zu haben. Eine sehr beschränkte Zahl reservirter Plätze zu **2 Thlr.** für jedes Concert ist nur durch Herrn J. A. Böhme's Musikalien-Handlung zu belegen, dürfte jedoch voraussichtlich bald vergriffen sein.

Hamburg, September 1865. **Das Comité.**

[446] **Metronomen**

nach **Mälzel**

durch **Breitkopf und Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Metronomen mit einfacher Pendelbewegung		2 Thlr.
Dergl.	mit Schlagwerk	6 –
Dergl.	mit Schlagwerk und Taktglocke	7 –
Handleiter in Mahagony		3½ Thlr

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. September 1865. **Nr. 39.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. — Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Skizze (Fortsetzung). — Recensionen (Compositionen für Männergesang). — Berichte aus London und Leipzig. — Miscellen (Historische Notiz). — Nachrichten. — Anzeiger.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

Gestorben am 21. Juli 1865.

A. S. Mitten in das bewegte politische Leben und den vielseitigen Festjubel dieses Sommers hinein traf die erschütternde Kunde von dem Tode des Künstlers, der in seiner kurzen Laufbahn sich so rasch den Beifall der Besten erworben und der zu Aller Schmerz so unerwartet schnell durch eine tückische Krankheit abgerufen wurde. Von allen Seiten traten beredte Zeugen auf, die der Trauer der Künstler und Kunstfreunde über sein Hinscheiden Worte verliehen. Schon sind Monate vergangen, seit er in die Erde versenkt wurde, und noch steht sein Bild lebhaft vor unserer Seele, als wär's von heute, noch hören wir den eigenthümlich weichen, vollen Klang seiner Stimme, als hätte sich sein liederreicher Mund nicht für immer geschlossen und als müsste der Künstler alsbald wieder vor uns stehen in dem ganzen Adel seiner Erscheinung, dem Reichthum seiner musikalischen Begabung, der vollen Kraft seiner Darstellung. Wer ihn in den letzten Jahren in seinen bedeutenden Rollen gesehen hat, wird die Empfindung mit uns theilen, dass er unauflöslich verbunden ist mit den grössten Gestalten der deutschen Oper, mit den unvergänglichen Schöpfungen von Gluck, Mozart, Beethoven und Weber.

Und doch gehörte er der darstellenden Kunst an, die eine so vielfach ungünstige eigenthümliche Stellung im Vergleich zu den übrigen Künsten einnimmt. Zwar keiner andern ist es verliehen, so unmittelbar zu schaffen, so unumschränkt zu gebieten und mit der geheimnissvollen Gewalt, die der Persönlichkeit verliehen ist, zu wirken, denn in keiner andern ist und bleibt Künstler und Kunstwerk eins und untheilbar. Aber in ihrer Stärke liegt zugleich ihre Schwäche. Wenn irgendwo, so gilt hier das Wort, dass der Lebende Recht habe. Keines Künstlers Herrschaft ist kürzer gemessen, als die des darstellenden, sei er Schauspieler oder Sänger. Da ist die Zusammensetzung des Publicums, die Vorbedingung und Ermöglichung seines Auftretens, seine Leistung selbst an tausend Zufälligkeiten geknüpft; das ersehnte Endziel jedes Künstlers, der ideale Zusammenhang mit seinem Publicum mehr erschwert, seltener erreicht als auf jedem andern künstlerischen Gebiet. Und wie schnell entschwindet nach der Darstellung im Bewusstsein der Einzelnen ein deutliches Bild von dem Gesehenen und Gehörten, wie wenig prägt sich davon ein als fester Besitz, der sich vereinigt mit der Schöpfung des Dichters und Musikers. Wie die grosse Menge die Bühne ansieht als eine Zerstreuung, ein rechtes Kind des vorüberrauschenden Tages, so mag sie auch in den Darstellern zumeist nur willkommene und gefügige Gehülfen ihrer Zerstreuung erkennen. Wie sehr die Mehrzahl der darstellenden Künstler durch diese Verhältnisse niedergedrückt und dem Schlechten, dem momentanen Effecte zugeführt wird, empfindet die deutsche Bühne schmerzlich genug, und gewiss erscheint die oft gehörte Klage gerechtfertigt, dass der Schauspieler und Sänger nicht, wie andere Künstler, für die Besten ihrer Zeit und für alle Zeiten schaffen könnten, sondern nur für den Augenblick und eine halbgebildete überreizte und abgestumpfte Menge. Nur Wenigen ist es vergönnt, sich aus diesen Verhältnissen emporzuheben und ihren Gebilden des Augenblicks eine Dauerbarkeit zu geben gleich denen der Meister in Erz oder Stein, oder gleich den Schöpfungen der Poesie und Musik, welchen allgemein gültige Schriftzeichen Verbreitung und Verewigung sichern. Für sie stützt sich das Fortleben ihrer Werke einzig und allein auf die Gemüther derer, welchen es beschieden war, ihren Darstellungen wiederholt zu folgen, das Beharrende und Ewige darin zu erfassen und bei denen sich nun mit den Werken der Dichter unzertrennlich die Auffassung verbindet, welche vollendete Darsteller von ihnen gefunden und gegeben. So werden die dramatischen und musikalischen Gestalten, deren Verkörperung sie ihr Leben gewidmet, zugleich die Träger ihres Nachruhms, und mit vollem Rechte weist ihnen die Kunstgeschichte neben den Dichtern und Musikern einen Ehrenplatz an.

Ein solcher gebührt gerechtermaassen auch Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Als 17jähriger Anfänger kam er nach Carlsruhe, wo er unter der Leitung von Eduard Devrient seine Studien machte, von kleineren Partien bald zu Nadori, Wiedertäufer, Max u. a. überging, bis sich im Tannhäuser sein eminentes Talent glänzend Bahn brach und sein Name nun schnell bekannt wurde. Einige Jahre später führte ein erfolgreiches Gastspiel in Dresden zu einem Engagement daselbst und nun entwickelte er sich rasch zu einem Meister des Gesanges und der Darstellung. War er auch neben Tichatschek zumeist auf lyrische und zweite Partien angewiesen, so boten ihm doch die Urlaubsreisen des genannten Heldentenors, eigene Gastspiele in Wien und München und seine wiederholte Mitwirkung bei grössern Musikfesten*) und Oratorienaufführungen Gelegenheit, die grössten Aufgaben, die dem

*) Z. B. dem vierten mittelrheinischen Musikfest in Mainz 1860.

Digitized by Google

Sänger und Darsteller gestellt werden können, mit einer Vollendung des Musikalischen, einer Meisterschaft des Dramatischen und mit jener Freiheit und Sicherheit zu überwinden, die zu allen Zeiten nur das Vorrecht des Genius gewesen ist. Die seltene Liebenswürdigkeit seines ganzen Wesens, die Tüchtigkeit und der schöne Enthusiasmus seiner Gesinnung sichern ihm die treue und liebevolle Erinnerung seiner Angehörigen und Freunde. Aber auch der Kunstgeschichte wird unvergessen bleiben, was er geleistet, und sein Samson und Judas Maccabäus, sein Pylades, Florestan, Don Ottavio und Max bezeichnen in Wahrheit einen Höhepunkt in der Geschichte der Operndarstellung. Ein eigenthümlicher Zauber ruhte auf allen seinen Gebilden. Seine Stimme, ein voller Tenor, hatte immer einen leise umschleierten Klang und erhielt leicht eine baryton-ähnliche Färbung, welches beides, weit entfernt die Schönheit seines Gesanges irgendwie zu beeinträchtigen, nur dazu beitrug, einen mit Worten schwer zu bezeichnenden innig-wehmüthigen Charakter hervorzuheben, der seinem Gesange selbst in dem Augenblicke höchster Leidenschaft und gewaltigster Kraftanstrengung zu eigen war. Leicht könnte es scheinen, als wäre er durch diese besondere Eigenthümlichkeit seines Organs ganz vorzüglich auf die mehr lyrischen Tenorpartien hingewiesen gewesen und als sei ihm das Feld des eigentlichen Heldentenors versagt geblieben. Allein hier trat fördernd bei ihm ein das ungewöhnliche Talent der Darstellung, welches wir nicht anstehen als den innersten Kern seiner künstlerischen Begabung anzusehen. Es offenbarte sich in der vollendeten Fähigkeit, das Dramatische in den Rollen herauszufinden, mit sicherem Bewusstsein das treibende und bewegende Moment der Gestalten aufzuspüren und zum Mittelpunkt der Darstellung zu machen. So gewannen alle Partien, die er vorführte, die erste und vorzüglichste Eigenschaft der Bühnengestalten: künstlerisch-dramatisches Leben. Was er darstellte, hatte Einheit in sich selbst, volles Recht und vollen Glauben an seine Existenz und deshalb auch eine unwiderstehliche Ueberzeugungskraft für den Zuschauer. Einheit des Musikalischen und des Dramatischen war deshalb der Grundzug seiner Leistungen, und wir müssen bekennen, bei keinem andern Künstler diese schwerste und gefährlichste Aufgabe der Operndarstellung so maassvoll und glänzend gelöst gefunden zu haben, wie bei ihm. Die musikalisch-technische Ausbildung seines Gesanges gestattete ihm eine völlig freie, durch keinerlei fremdartige Rücksichten beeinträchtigte Auffassung und Durchführung seiner Rollen nach dem angegebenen Einheitsprincip, und von der ursprünglich mehr lyrischen Anlage seines Organs war nur so viel als Grundwesen geblieben, dass als seine Glanzrollen diejenigen hervortraten, in welchen dem thatkräftigen Auftreten und Handeln des Helden ein gewisser elegischer Zug beigemischt ist, der auch durch den Jubel des endlichen Ueberwindens hindurchtönt, wie im Florestan, dem Samson und dem Don Ottavio.

In der Schauspielkunst hat sich der Zug der Zeit für jetzt entschieden nach dem Realistischen hingewendet, nur einige vereinzelte dramatische Grössen, aber freilich ersten Ranges — wir nennen hier vor Allem Frau Julie Rettich in Wien — haben es stolz von sich gewiesen, dem Götzen des Tages zu huldigen. Anders und wesentlich besser steht es hierin in der Oper, bei der eben schon das ideale Element der Musik einer realistischen Darstellung auf Tritt und Schritt hinderlich wird. Leider ist man ins andere Extrem gerathen, und der grösste Theil unserer Opernhelden begnügt sich in der Darstellung selbst mit einer gewissen gleichgültigen Vorführung einiger typisch gewordenen Bewegungen, die je nach dem mehr oder minder ausgebildeten körperlichen Anstande der Sänger übertrieben oder nichtssagend oder im schlimmsten Falle sogar lächerlich sind. Einsichtige wissen es, dass bei aller zugestandenen Berechtigung des Typischen in der dramatischen Darstellung dasselbe doch nur dann wahrhaft künstlerisch wirkt, wenn es einem höheren, künstlerischen Princip dient. Und auch hier beklagen wir in dem Verstorbenen einen Meister, dem auf dem eingeschlagenen Wege sicherlich beschieden gewesen wäre, das höchste Ziel zu erreichen. Schnorr's Operndarstellung war durch und durch stilvoll, war durchdrungen von dem Bewusstsein, dass es nicht darauf ankomme, photographisch getreue Nachahmungen des wirklichen Lebens zu geben, sondern dass die Kunst, durchglüht und begeistert von dem göttlichen Schöpfungsdrange, eine ideale Welt zu schaffen habe, rein und frei von dem Unfertigen und Unklaren, das der Wirklichkeit anhaftet. Nach dem alten schönen Wort schafft sie daher Gestalten, nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen. Und wie möchte, wo der Inhalt ein so verschiedener ist, doch die gleiche Form genügen, wie möchten, um das nächstliegende Beispiel zu wählen, Gestalten, die nicht reden, sondern singen, sich geberden gleich den Menschen von gestern und heute! Dies ist der Boden, auf dem, wie für jede andere Kunst, so auch für die darstellende die Forderung des Stils erwächst — Viele empfinden sie als Forderung, Wenige wissen ihr zu genügen, noch Wenigere so wie der Dahingeschiedene.

Wer viel vermag, will auch viel. In Ludwig Schnorr lebte ein rastloser Drang nach schöpferischer Thätigkeit auf seinem Gebiete. In dem Zeitraum weniger Jahre hatte er die grössten Gestalten der Oper und des Oratoriums sich zu zu eigen gemacht, und immer rang sein reger Geist nach neuen Aufgaben.*) Und so ist es leicht begreiflich, dass er auch zu Wagner'schen Opern geführt wurde, deren Eigenthümlichkeit — es wird von Allen, auch seinen Gegnern, zugestanden werden — gerade die ausübenden Künstler anziehen muss. Denen, welche auf eine glänzende Entfaltung ihrer elementaren Stimmmittel gestellt sind, ist im Tannhäuser und Lohengrin eine treffliche Gelegenheit dazu geboten, welche ihre Wirkung auf ein leichtbewegliches Publicum nicht verfehlen wird. Andererseits fordert das lose declamatorisch-recitativische Gewebe der neueren Wagner'schen Opern, insbesondere also von Tristan und Isolde, die dramatische Gestaltungsfähigkeit der Mitwirkenden geradezu heraus, wie denn eine Vorführung dieser Oper ohne die grossartigste dramatische Begabung und Ausbildung der Sänger durchaus unmöglich ist. Von diesem Gesichtspunkt aus hat es uns, obgleich wir uns nach keiner Seite hin zu dem Wagner'schen Opernprincip bekennen, doch erklärlich erscheinen können, dass der Verstorbene sich der Lösung der Wagner'schen Probleme, je schwerer sie waren, mit desto grösserem Enthusiasmus und ausgesprochener Vorliebe gewidmet hat, wofür das glänzendste und von ungetheilter Bewunderung der Hörer getragene Zeugniss sein Tristan in München ablegte.

Er sollte sein Schwanengesang sein. Für unsere Erinnerung, wir bekennen es offen — ist es nicht diese Leistung, welche wir dafür ansehen möchten. Wir begreifen den mächtigen Schaffenstrieb in ihm, der ihn auch zu jenem eigenthümlichen fremdartigen Schössling der deutschen

*) Noch neuerdings hatte er die Weisse Dame in sein Repertoire aufgenommen und überraschte durch die Anmuth und den humoristischen Leichtsinn seines George Brown.

Digitized by Google

Oper geführt, wir ehren den künstlerischen Enthusiasmus, mit dem er die fast unübersteiglich erscheinenden Schwierigkeiten dieser Aufgabe bezwungen hat, aber in unwandelbarer treuer Liebe und Dankbarkeit werden wir seiner gedenken als des Sängers und Darstellers der wahrhaften Meisterschöpfungen des Oratoriums und der Oper; unsere Trauer, unser Lebewohl gilt vor Allem dem Künstler, den die Musikgeschichte als einen begeisterten Verkünder der ewigen Schönheit von Händel und Beethoven, Gluck, Mozart und Weber nennen wird.

Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

(Fortsetzung.)

Wenden wir unsern Blick für jetzt jenen Männern zu, durch deren Werke eine durchgreifende Umgestaltung der Sonaten- und Concertform herbeigeführt wurde. Thomas Albinoni (1650—1710), Josef Mathias Alberti (1650 bis 1715) und Anton Vivaldi (1680—1743) sind es, welche durch eine grosse Zahl von leichter ausführbaren Compositionen auf die Verbreitung und Entwicklung des Violinspiels und der gesammten Instrumentalmusik wesentlich eingewirkt haben.

Die Violinconcerte von Albinoni, nächst denen von Torelli und Corelli die ältesten dieser Gattung, haben in ihren ersten Sätzen meist noch das toccataartige Passagenwerk in der Solostimme. Ein kurzes Hauptmotiv bildet die Grundlage des ersten Satzes für die begleitenden vier Saiteninstrumente und Clavier, die mit einem kaum 8 Takte langen Tutti beginnen, nach welchem die Solovioline kaum 5 Takte solo spielt und so abwechselnd der Wettstreit zwischen Begleitung und Solo eine Zeit lang fortgeführt wird, bis die Solostimme das Uebergewicht erhält und nun ausser den Toccatapassagen auch Arpeggien über drei Saiten hinzufügt. Die Begleitungsstimmen im Solo sind bei Alboni ausnahmsweise meist für das Quartett ausgesetzt. Cantilenenstellen finden sich gar nicht im ersten Satze; entweder führt die Begleitung das Hauptthema oder Bestandtheile desselben als Tutti durch, oder die Solovioline hat Passagenwerk, zu welchem die Begleitung höchst einfache Accorde und Harmonien, meist in sehr durchsichtiger Art, ausführt und die nicht gar zu leichte Solostimme auf keine Weise gedeckt wird. In dem selten über 20 Takte langen Adagio hat die Solostimme allein die Oberhand, indem nur zwei Violinen hauptsächlich den cantilenenartigen Satz begleiten und nur dann und wann, vorzüglich aber am Schluss, der vierstimmige Satz die Oberhand gewinnt und als Tutti seinen Platz erhält. Der lebhafte Schlusssatz beginnt meist fugirend mit einem Tutti, woran sich ein längeres Solo reiht, welches wieder sehr einfach von allen Instrumenten begleitet wird und durch Passagenwerk und Gänge eine Modulation nach der Oberdominante vollführt, in welcher Tonart nunmehr das fugirende Hauptthema als Tutti wieder auftritt, nach welchem die Solovioline durch Arpeggien u. dergl. wieder die Rückkehr zur Haupttonart und zum Schlusstutti mit dem Hauptthema vollendet. In dieser Gestaltung sind die meisten dieser Concerte geschrieben, die eine schablonenartige Form haben und ausser dem langsamen Mittelsatze dem Spieler keine Gelegenheit bieten, gesanglichen Vortrag zu entwickeln, es tritt nur der Wettkampf zwischen der Begleitung und der in technischen Schwierigkeiten sich ergehenden Solostimme hervor. Finden sich bei Torelli schon Violinconcerte, bei welchen eine und zwei Trompeten in den Tuttisätzen zur Anwendung kommen, so treten bei Albinoni nunmehr an deren Platz die Oboen, ohne aber ihrem Charakter gemäss behandelt zu sein, indem sie nur zur Verstärkung der Violinen dienen und so unisono mit diesen spielen.

Die Concerte von Alberti haben die gleiche Physiognomie wie die von Albinoni, nur sind sie musikalisch weniger bedeutend. Mehr Werth haben dagegen die Concerte von Vivaldi, der in denselben den eigentlichen Typus der alten italienischen Concerte geschaffen hat. Zwar sind dieselben in den Hauptcontouren nach dem Muster von Albinoni gestaltet, allein die Erweiterungen des inneren Ausbaues des ersten und letzten Satzes treten noch mehr hervor, ohne aber dabei musikalisch an Bedeutung des Inhalts zu gewinnen, da die schablonenmässige Form noch fühlbarer erscheint und z. B. das erste Tutti fast regelmässig am Schlusse sowohl des ersten als des letzten Satzes sich wiederholt, das Adagio nur in einfachen Achteln von zwei Violinen und Bratsche begleitet wird, oder ein einfacher Bass der Solostimme als Grundlage dient. Die Begleitung der Soli ist überall dem Accompagnateur am Clavier überlassen und nur die Tutti sind für alle Stimmen ausgearbeitet. In dieser Behandlung finden wir bei Vivaldi Concerte für eine, zwei und drei Solo-Violinen und unter letzteren eines in F-dur, welches eine ganz interessante und selbständige Behandlung der drei Solostimmen aufweist. Sind in dem ersten und letzten Satze die drei Solostimmen fast immer gleichzeitig durch verschiedenes Passagenwerk auseinander gehalten, so ist im Andante ein sehr guter Effect dadurch erreicht, dass die dritte Solo-Violine eine sehr gesangreiche Cantilene spielt, die zweite Solo-Violine *pizzicato* in gebrochenen Accorden begleitet und die erste Solo-Violine mit dem Bogen dreistimmige Arpeggien über drei Saiten rasch ausführt, wozu ein einfacher Bass in fortdauernder Achtelbewegung die Grundlage bildet. Man sieht, Vivaldi suchte mit den einfachsten Mitteln wirkungsvolle instrumentale Effecte zu erreichen. Er greift aber auch schon zu einer stärkeren Begleitung und dann zu einer selbständigeren Behandlung derselben. So kennen wir ein Violinconcert in F-dur, welches von 2 Oboen, 1 Fagott, 2 Waldhörnern und dem gebräuchlichen Sajtenquartett mit obligatem Violoncell und dem Organo begleitet ist und wo den Blasinstrumenten schon eine ziemlich bedeutende Rolle eingeräumt wird. Wir haben es hier mit einem Meister zu thun, der für die ganze Instrumentalmusik von grosser Bedeutung wurde und dessen Werth für die instrumentale Entwicklung man noch viel zu wenig berücksichtigt hat.

So ist Vivaldi auch der Erste, welcher den langsamen Mittelsatz seiner Concerte in andere, als die Haupttonart, stellt. Entweder ist derselbe bei Vivaldi in der Unterdominante oder in der verwandten Molltonart geschrieben und nicht selten sehr gesangreich. Nicht weniger wichtig als im Violinconcert ist Vivaldi in der Solo-Sonate für Violine und Bass. Hier fällt natürlich das Wechselspiel zwischen Soloinstrument und Begleitung hinweg und die Violine ist das alleinige Organ, welches in der Hauptsache das Tonstück ausführt, hierbei nur durch füllende Harmoniebegleitung der bezifferten Bassstimme unterstützt, zu deren Ausführung am Clavier oder Violoncell jedesmal ein harmoniekundiger und tüchtig musikalisch gebildeter Accompagnateur erforderlich ist. Schon mit Op. 1 und 2 — Sonaten *a camera* für Violine und Bass — hebt sich Vivaldi vor seinen übrigen Mitschülern bei Corelli hervor, indem diese beiden Werke harmonisch und contrapunktisch trefflich gearbeitet sind, ohne dass sie dabei trocken und steif erscheinen; noch mehr ist dies aber mit den späteren Solo-

Digitized by Google

Sonaten der Fall, die wahrscheinlich Tartini zum Theil als Muster gedient haben, indem sie in der formellen Gestaltung mit einem langsamen Satze beginnen, dem eine Fuge mit harfenartigen Zwischensätzen folgt, wobei die Violine die Fugenthemen zweistimmig in Doppelgriffen ausführt und der Bass als dritte Stimme antwortet. Ein zweitheiliger langsamer Satz in Liedform und -Charakter geht dem lebhaften Schlusssatz voraus, der wieder zweitheilig und von meist guter aber einfacher thematischer Arbeit ist. Auch Sonaten, ganz in derselben Form, wie sie bei Tartini Op. 1 beschrieben und als eigentliche moderne Sonatenform bezeichnet wurden, finden wir mehrfach unter den Werken dieses Meisters. Leider hat das Zuvielschreiben bei Vivaldi eine grosse Verflachung und Verseichtung des musikalischen Gehalts herbeigeführt, so dass sie nur mehr formell eine geschichtliche Bedeutsamkeit beanspruchen können.

Wie sehr das Violinspiel in Italien bei Dilettanten oder doch nicht speciellen Violinspielern beliebt und verbreitet war, beweisen die Compositionen der Gebrüder Alessandro und Benedetto Marcello —, Ersterer 1676, Letzterer 1680 in Venedig geboren — bestehend bei Ersterem in Solo-Sonaten, bei Letzterem in Concerten für Violine mit Begleitung. Sie sind im leichteren Stil gehalten und im Charakter denen Vivaldi's verwandt, doch zeigen sie eine gute Behandlung der Cantilene und Einfachheit des Passagenwerks; letzteres erfordert bei Benedetto schon eine nicht ganz unbedeutende Technik, wie auch der Vortrag des langsamen Mittelsatzes ein tief empfundenes Spiel beansprucht. Einen weiteren Beleg für die vorstehend ausgesprochene Behauptung zeigt sich uns in den 11 Compositionen von Franz Anton Bonporti (1678—1740); eben auch, wie die beiden Vorhergehenden, kaiserl. österreichischer Beamter, erhebt er sich durch seine Violin-Sonaten und -Concerte weit über den dilettantischen Standpunkt empor, denn in seinem Op. 6 (zehn Partiten für Solo-Violine und Bass) und dem Op. 11 (zehn Concerte für 1 und 2 Violinen mit Quartett- und beziehendlich Bassbegleitung) hat er einen Schatz von harmonischer und contrapunktischer Vorzüglichkeit hinterlassen, der ihn weit über viele seiner Landsleute und Zeitgenossen stellt. Schon Op. 6 zeigt, wie interessant harmonisch er selbst kleinere Tonsätze zu behandeln versteht, noch mehr aber ist dieses in den Concerten der Fall, unter denen das fünfte durch die Verwendung des Recitativs für die Solo-Violine als langsamer Satz die Aufmerksamkeit besonders erregt. Die Form der Tonsätze und die Behandlung der Solostimmen sind mehr mit der von Alboni als der Vivaldi's verwandt, doch findet sich der Mittelsatz fast immer in einer verwandten, nicht, wie bei jenen, in der Haupttonart.

Ausser diesen drei Männern muss hier noch ein Musiker genannt werden, dessen musikalische Thätigkeit sich hauptsächlich auf ein anderes Feld erstreckte, der aber durch zwei Werke für Violine sich eine geschichtliche Bedeutsamkeit auch hier gesichert hat. Es ist dies Nicolo Porpora (1687—1767), der als Schüler von A. Scarlatti eigentlich eine andere Richtung vertritt, aber hier nicht unerwähnt bleiben darf. Es sind von ihm von 1757 an 12 Sonaten für Violine und Bass und ebensoviel für 2 Violinen und Bass gedruckt. In beiden Werken bekundet sich der Meister der Form und Harmonie. In der Behandlung der Solostimmen lehnt er sich an Tartini an, ja sogar in der Vertheilung polyphoner und homophoner Tonsätze findet sich in den 12 Solo-Sonaten dieselbe Anordnung. So beginnen die ersten sechs wie dort mit langsamen Sätzen, nach welchen eine Fuge, ein liedartiger langsamer Satz und ein zweitheiliger rascher Satz als Finale folgt. Von der siebenten Sonate an treten die fugirten Sätze zurück und an ihrer Stelle erscheint ein wirklicher Sonatensatz in zwei Theilen, der an Vivaldi's, noch mehr aber an Tartini's gleichartige Werke erinnert.

Mit diesem Meister schliessen wir die Reihe der ältesten bedeutendsten Künstler, welche das Violinspiel und die dahin gehörigen Compositionsarten in Italien nach der technischen wie formellen Seite hin zu einer epochemachenden und wichtigen Entwicklung fortführten, wobei wir ihnen zunächst die künstlerische Verwerthung der Technik in abgerundeten Tonstücken, somit die bessere Gestaltung der Sonate und die Erfindung des Instrumentalconcerts zu danken haben.

Anders gestaltet sich dies in derselben Periode in Frankreich. Hier sind die Violinspieler in technischer Beziehung auf derselben niedrigen Stufe stehen geblieben, wie sie in voriger Periode beschrieben wurde, was selbst französische Schriftsteller nicht ableugnen. So sagt Corette in seiner *Méthode d'accompagnement* (Paris 1750): »Zu Anfang dieses Jahrhunderts war die Musik in Frankreich in einem sehr kläglichen Zustande etc.; als Corelli's Sonaten von Rom 1715 in Paris ankamen, fand sich Niemand, der sie spielen konnte. Zwar machten sich Violinisten daran und studirten sie, aber erst nach mehreren Jahren waren drei von ihnen im Stande sie zu spielen.« Auch Joh. Joachim Quantz in seinem »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen« (Berlin 1752) sagt Seite 315: »Die französischen Instrumentalisten pflegen sich zwar mit Ausführung grosser Schwierigkeiten und mit vielen Auszierungen im Adagio nicht weit einzulassen; doch tragen sie ihre Sachen mit grosser Deutlichkeit und Reinigkeit vor: womit sie wenigstens die guten Gedanken des Componisten nicht verderben.« Diesen Standpunkt kennzeichnen auch die Violin-Sonaten (*a camera*) von Senaillé (geboren zu Paris 1687 † 1730), die in jeder Beziehung weit zurückstehen gegen Alles, was Italien und Deutschland hierin aufzuweisen hatten. Erst Jean Maria Leclair (1697—1764), der ein Schüler von Somis war, übte einen günstigen Einfluss auf seine Zeitgenossen in Frankreich, noch mehr aber dessen Schüler Cupis de Camargo (1719—1770), der mit seinem Lehrer die Glätte des Bogens und die Zartheit des Tones gemein, aber noch grössere Brillanz in seinem Spiele besessen haben soll; den grössten Einfluss aber auf eine Neugestaltung des französischen Violinspiels hätte N. Pagin (1730—1800), ein Schüler Tartini's, ausgeübt, wäre dieser in Paris, in einem Conc. spirit., nicht ausgezischt worden, als er ein Concert in Tartini'scher Manier vortrug. Dieses schmerzliche Geschick bewog ihn von Stunde an nie mehr öffentlich zu spielen. Somit verzögerte sich die Entwicklung des französischen Violinspiels, und erst in nächster Periode sehen wir die Franzosen in den Vordergrund treten.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Compositionen für Männergesang.

August Walter. Lustige Musikanten, Gedicht von J. v. Eichendorff, für Männerchor mit willkührlicher Begleitung von 4 Hörnern. Op. 18. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Partitur u. Stimmen 1⅔ Thlr.

—*a*— Kaum war unsere letzte kurze Anzeige über neue Männerchöre gedruckt,*) als uns obiges Stück zu-

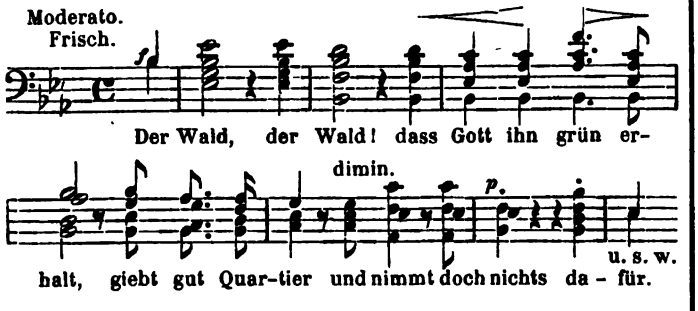
*) Vergl. Nr. 35.

Digitized by Google

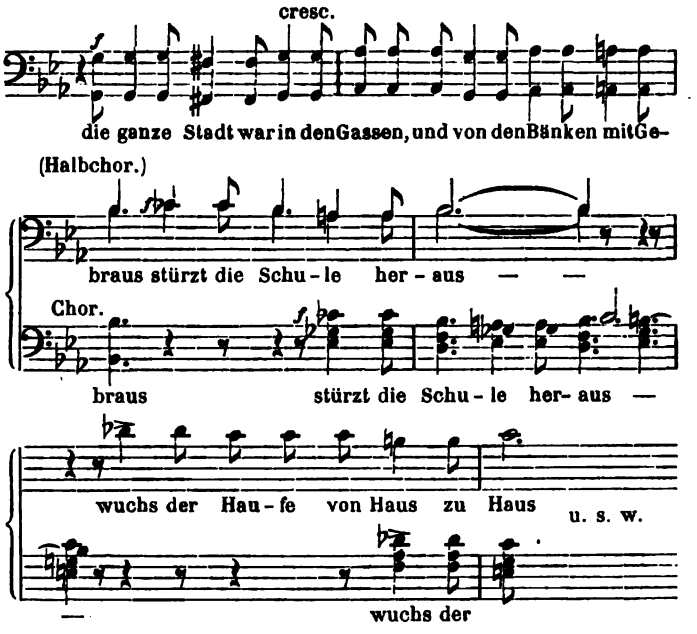
kam, und wir beim Wort genommen wurden: sobald die Hand des Meisters aus dem bereits stark ausgebeuteten und trotz aller quantitativen Vermehrung steril gewordenen Stoff doch noch etwas wirklich Gelungenes und Interessantes bilden werde, wir ein solches Stück einer ausführlichen Recension zu würdigen hätten.

Der Name A. Walter's*) hat seit Jahren einen guten Klang in der deutschen Musikwelt, und wenn der Componist trotzdem erst Op. 18 edirt, so spricht das nur für seine Bescheidenheit und zeigt, dass es ihm nicht darum zu thun ist, die Literatur zu vermehren, sondern darum, im Sinne ächter Künstlerschaft, nur das herauszugeben, was wirklich Anspruch auf Werth und Gehalt erheben kann. Das vorliegende Stück ist aber ein solches und darf mit Sicherheit auf den Beifall der Besten rechnen. Im Repertoire der Gesangvereine aber müsste es als eine Perle betrachtet und wohl gehütet werden, denn es sind in neuerer Zeit nur sehr wenige Stücke bekannt geworden, die so geistreich phantastisch, so reich an treffendem Ausdruck und dabei so künstlerisch in Form und Mitteln genannt werden dürften.

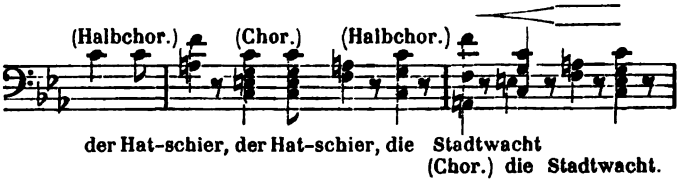
Die Behandlung des bekannten Gedichts ist nicht leicht, sie setzt eine grosse Biegsamkeit des musikalischen Ausdrucks voraus, damit das gemüthvolle Element darin ebensowohl zur Geltung komme, wie das humoristische und phantastische. Und das ist es eben, was uns in der Composition Walter's erfreut: sie wird allen drei Seiten gerecht, ohne deshalb die künstlerische Einheit einzubüssen. Fr. Schubert war offenbar das Ideal, dem Walter hier mit feinem Kunstverständnisse und nicht ohne Selbständigkeit folgte. Er zieht alle Mittel des einfach homophonen 4stimmigen Satzes, der Imitationen, der Diatonik und Chromatik, der schmelzenden Melodik, des charakterisirenden Rhythmus u. s. w. herbei, um mit voller Freiheit jeder Nuance des Gedichts sich anzuschmiegen. Zu den ersten Zeilen desselben schlägt er den Gemüthston an und versetzt uns sogleich in die ächte Waldstimmung, indem er einen schön aushallenden Tonsatz bietet, der sich in einfachen harmonischen Fortschreitungen bewegt, nicht ohne später durch Mollaccorde auch die melancholische Seite anklingen zu lassen:



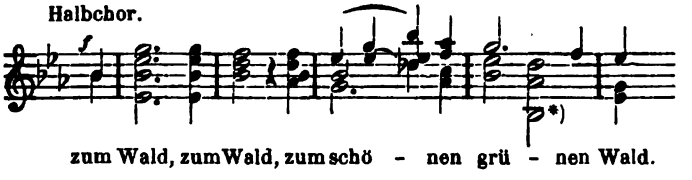
Bei den Worten »Der Wirth, er wollt' uns gar nicht lassen« wird das Tempo rasch, der Rhythmus geht in Triolenbewegung über, und es treten Solostimmen (oder vielmehr ein Halbchor) dem vollen Chor gegenüber, der sich bei den Worten »die ganze Stadt war in den Gassen« (unisono und in Octaven) in Halbtönen nach oben drängt, ein phantastisch-humoristisches Element zum glücklichsten Ausdruck bringend. Ganz ausgezeichnet ist die imitirende Stelle »stürzt die Schule heraus« u. s. w. ausgedrückt; es ist ein Drängen und Schieben schier ohne Ende:



bis auf einmal bei den Worten »der Hatschier, die Stadtwacht« in F-dur, nach musikalisch ganz natürlicher Vorbereitung, ein marschähnliches sehr charakteristisches Motiv auftritt:



Gleich darauf, bei den Worten »wie wenn ein Prinz zieht auf die Freit«, nimmt die Musik mit grosser Feinheit und ohne Ziererei einen etwas tänzelnden Charakter an, der sich aber bald wieder in vollere Klänge auflöst zu den Worten »gab Alles uns fürstlich Geleit«. Sehr interessant ist die folgende canonische Stelle in langsamerem Tempo, wo die Accordfolge D-dur, D-moll, B-dur zur Ueberleitung zur Haupttonart F-dur ebenso natürlich wie überraschend benutzt ist. In *Es* ertönen nun wieder in einer dem Anfang verwandten, refrainartig gebildeten Melodie die Worte »Zum Wald, zum schönen grünen Walde«:



*) Von hier an wiederholt der volle Chor denselben Satz.

dieses Motiv vermittelt auch in der Folge immer alle vorkommenden Gegensätze, die mehr oder weniger eine Umbildung oder Wiederholung des bisher Beschriebenen sind und die wir hier nicht noch weiter im Einzelnen anführen wollen. Das Ganze endigt ebenfalls mit mehrfacher Wiederholung jenes Refrains durch Halb- und Ganzchor und verhallt mit Plagalschluss und verlängertem Es dur-Accord, ganz entsprechend den letzten Worten des Gedichts »gute Nacht«.

Wir wiederholen nochmals: es ist uns seit langer Zeit kein Stück für Männergesang vorgekommen, das so reich

*) Er lebt seit längerer Zeit als Dirigent eines Gesangvereins in Basel.

Digitized by Google

an feinem und interessantem Detail, so künstlerisch phantasiereich und in der Haltung edel wäre.

Berichte.

London. *F. P.* Ein Musikfest, dessen Ursprung weit über hundert Jahre zurückreicht, wurde vorige Woche gefeiert. Es war das mit den Schwesterstädten Worcester und Hereford im Turnus alle drei Jahre wiederkehrende Musikfest zu Gloucester. Das Fest machte diesmal von vornherein viel von sich reden; erstens, weil ein mögliches Verbot der Geistlichkeit, die nun einmal diese Feste in der Kirche nicht liebt, wenn deren Zweck auch ein wohlthätiger ist, wie ein Damoklesschwert über dem Ganzen schwebte; zweitens, weil der erst kürzlich ernannte Organist, Dr. Wesley, als Director des Festes nicht die gewohnten Lieblinge für die Sologesänge engagirt hatte, darunter besonders den Tenor Sims Reeves, der seine Anforderungen ungebührlich hinaufgeschraubt hatte. Es waren diesmal 81 Stewards zusammengetreten, die für ein etwaiges Deficit einstanden und für alle Fälle jeder 5 Pfd. Sterling beisteuerten. Engagirt waren die Damen Tietjens, L. Pyne, E. Wilkinson, Julia Elton, Rudersdorff und die Herren Cummings, Gunz, Santley und Lewis Thomas. In der Zusammenstellung der Programme zeigte sich eine sehr unsichere Hand. Gleich der erste Tag brachte eine kuriose Zusammenstellung: den ersten Theil des »Paulus« von Mendelssohn, gefolgt von Spohr's »Letzte Dinge«. Spohr wurde einst in jener Gegend sehr gefeiert, doch dies ist nun vorbei; und nun gar noch den »Paulus« voranstellen! Am 6. September waren allerlei Meister durcheinander gewürfelt: ein Stück Lobgesang, *Stabat mater;* Einzelnes von Händel, Haydn, Spohr und Gounod; im zweiten Theil eine Bach'sche Orgelfuge (von Dr. Wesley gespielt), Mozart's Requiem und Einzelnes aus »Samson« und »Christus am Oelberg«. Dies Alles nahm volle fünf Stunden in Anspruch. Der dritte und vierte Tag endlich brachten vollständige Werke: »Elias« und »Messias«. — Die Abendconcerte brachten unendlich lange Programme, die mitunter mehr für die Sänger berechnet waren, denn jeder führte sein Steckenpferd vor. Am ersten Abend spielte Mad. Goddard Beethoven's Chorphantasie, am zweiten Abend Mendelssohn's Concert in G-moll; ferner wurde der erste Theil der »Jahreszeiten« aufgeführt; L. Pyne sang Beethoven's »Nachtigall«; Gunz »Frühling, kehr ein« von Esser etc. Den Beschluss machte Mendelssohn's »Walpurgisnacht«. Aus dem Programm des dritten Abends ist zu erwähnen ein Theil der »Zauberflöte«, Spohr's dramatisches Concert, gespielt von Blagrove, Mendelssohn's »Loreley« mit Frl. Tietjens, endlich Beethoven's 8. Symphonie. Am vierten Abend beschloss in herkömmlicher Weise ein Ball das Fest, dessen Ertrag über 1000 Pfd. Sterl. betrug und die Thränen mancher Wittwe und Waise trocknete. Die pecuniäre Seite des Festes fiel also viel besser aus, als man erwartete; um so mehr aber wird die Aufführung selbst getadelt, die mitunter sehr mangelhaft gewesen sein soll. Ein Dirigent wird nicht über Nacht geboren und grössere Massen zu dirigiren ist nicht Jedermanns Sache. Noch ist zu erwähnen, dass die Festtage mit einem Vormittagsgottesdienste eingeweiht wurden, wobei Anthems von Tallis, Wesley (Vater und Sohn) von den vereinigten Chören von Gloucester, Worcester und Hereford vorgetragen wurden.

Der Violinspieler Wieniawsky trat eine Reihe von Abenden in Mellon's »Promenadeconcerten« im Covent Garden-Theater auf; ebendaselbst wird der berühmte Contrabassspieler Signor Bottesini einigemal spielen. Frl. Marie Krebs hat hier wiederholt im Vortrag classischer Werke bedeutende Fortschritte gezeigt.

Leipzig. *S. B.* Die Wiederaufnahme der »Entführung aus dem Serail« im Stadttheater giebt uns Veranlassung, nach längerer Pause wieder einmal auf dieses Institut zurückzukommen. Die Direction ist, wie man sieht, in erfreulicher Weise bemüht, das Opernrepertoire, ferner aber auch das Personal so zu gestalten, wie man es von der Bühne einer Stadt wie Leipzig fordern kann. Ist es auf der einen Seite unmöglich, was die Stimmenqualität betrifft, Anforderungen zu genügen, wie man sie an ein Hoftheater zu stellen gewohnt ist, so hat ein Stadttheater auf der andern Seite desto mehr Gelegenheit und auch die Pflicht, künstlerischen Gesichtspunkten nachzugehen, die leichteren älteren Opern zu pflegen und ein gutes Ensemble herzustellen. Bei den Hoftheatern hat der Capellmeister meist wenig darüber zu sagen, was jenseits der Prosceniumlampe vorgeht; nur das Orchester leistet ihm unbedingt Folge; die Sänger benehmen sich souverän und pochen auf ihre hohen Honorare, so dass allen Sänger-Unarten Thür und Thor geöffnet bleibt. Dem Sänger an einem Stadttheater ist mehr daran gelegen, seine Stellung zu behaupten und mit dem Capellmeister sich auf guten Fuss zu setzen. Daher wir von diesem auch erwarten, dass er ihnen wie der Direction gegenüber künstlerische Anschauungen zur Geltung bringe. — Die Aufführungen der »Entführung«, deren zweiter (am 20.) wir beiwohnten, hat uns in mehr als einer Hinsicht erfreut. Abgesehen von der Wiederaufnahme dieser reizenden Oper überhaupt, die ja aus Deutschland zu schwinden drohte, können wir auch der Darstellung alles Lob zollen; wenigstens der musikalischen, da im Spiel die rechte Lebendigkeit und der rechte Humor, sowie auch eine gewisse Feinheit und Noblesse hie und da fehlten. Denken wir uns aber um den kurzen Zeitraum von zwei Jahren zurück, wo man die Oper nie verliess, ohne Ohrenpein ausgestanden zu haben und sich über grobe Nachlässigkeiten beklagen zu müssen, so erscheint uns unsere jetzige Oper trotz des mässigen Metalls, das die Stimmen aufzuweisen haben, doch in recht angenehmem Lichte. Und besonders scheint die Tenor-Calamität so ziemlich gehoben (denn wir verzichten gern auf grosse Opern, besonders wenn wir in ihnen nicht auch grossen Sängern begegnen). In unserer »Entführung« ist die Rolle des Belmonte in den Händen des seit Kurzem engagirten Herrn Rebling, der, wenn er auch in der Höhe Schönheit des Tons und volle Sicherheit der Intonation vermissen lässt, doch sonst sehr rein singt, deutlich ausspricht, dramatische Auffassung an den Tag legt und Gewandtheit im Spiel besitzt. Herr Schild (Pedrillo) ist ebenfalls eine sehr gute Kraft und scheint sich in letzterer Zeit auch mehr Bühnengewandtheit angeeignet zu haben. Die schwierigste Rolle der Oper ist bekanntlich die Constanze, welche durch Fräul. Kropp besetzt ist. Die Stimme dieser Dame ist freilich nicht von jenem Timbre, den man bei einer Constanze, als der Repräsentantin edler Weiblichkeit, fordern möchte. Allein Mozart hat leider selbst eine Coloraturpartie ersten Ranges daraus gemacht, und lyrischer Schmelz ist bei unsern deutschen Sängerinnen eben selten genug mit der geforderten Höhe und Coloratur vereinigt zu finden. Ueberdies muss man zugestehen, dass Frl. Kropp ihre Partie musikalisch sinngemäss durchzuführen wusste. Das Blondchen wird durch die erst seit Kurzem engagirte Sängerin Fräul. Suvanny dargestellt, deren Stimme viel Wohllaut enthält und deren Charakterisirung im Einzelnen viel Studium und erlangte Bühnengewandtheit verräth. Würde sie sich hin und wieder mehr mässigen, namentlich vermeiden, ihrer Stimme durch zu harte Aussprache einen etwas gemeinen Klang zu geben, so könnte man sich zu einem solchen Blondchen vollkommen Glück wünschen. Hr. Hertzsch endlich führt den Osmin sehr anerkennungswerth durch — die natürliche Komik freilich, die in der Figur des Osmin steckt, kommt musikalisch nicht überall zur Geltung; eine gewisse Starrheit und Modulationsunfähigkeit der Stimme ist hier von

Digitized by Google

vornherein hinderlich. Doch zollen wir gern dem Fleisse alles Lob, den der sehr schätzbare Sänger an die Partie gewendet hat. — Die Auffassung im Ganzen, soweit sie vom Taktstocke des Capellmeisters abhängt, ist recht befriedigend — es wird weder gehetzt noch geschleppt, daher denn auch die Ensemblestücke sehr anständig von Statten gehen. Im Einzelnen wünschten wir die Romanze des Pedrillo im 3. Act mässiger im Tempo, überhaupt sinniger im Vortrag und im Orchester weniger herb gekneipt; dann in der Ouvertüre die Janitscharenmusik etwas weniger laut, da sie in der That die eigentliche Musik nicht selten übertäubt. Capellmeister Schmidt leitet das Ganze mit sichtlicher Liebe und gewohnter Präcision; das Orchester ist selbstverständlich sehr gut und die wenigen Chöre der Oper werden ebenfalls zufriedenstellend ausgeführt.

— Das Concert, welches die Singacademie am 17. in der Thomaskirche veranstaltete, legte einerseits von der erhöhten Leistungsfähigkeit des Chors, andererseits von einer Uebereilung des Dirigenten, Herrn von Bernuth, Zeugniss ab. Die wöchentlichen Singübungen der Academie begannen erst am 1. September wieder, und schon am 17. getraute sich der Dirigent mit Werken, wie das Mozart'sche Requiem und die Seb. Bach'sche Cantate »Bleib' bei uns«, an die Oeffentlichkeit zu treten! Wir wissen nicht, was etwa schon vor den Ferien zur Vorbereitung gethan worden war, aber so wacker die Chöre sich hielten, es blieb doch Viel zu wünschen übrig — namentlich in der Cantate. Wir wollen der Singacademie den Beifall nicht verkümmern, der ihr dafür gebührt, S. Bach in das Bereich ihrer Thätigkeit zu ziehen, müssen aber gestehen, dass die Art und Weise, wie dies geschah, nicht ganz geeignet erscheint für Bach'sche Musik Propaganda zu machen. Wenn man meint, Bach'sche Musik dadurch würdiger und kirchlicher zu machen, dass man alle Tempi möglichst breit nimmt, so ist das ein starker Irrthum, der nur auf einem Mangel an Einsicht in das Wesen derselben beruhen kann. Namentlich litten unter solcher Verschleppung der Hauptsatz des ersten Chors (während der Mittelsatz wieder unnöthig gejagt erschien), dann die Sopran- und die Tenor-Arie. Bach's Art, die Melodie zu figuriren, fordert eine solche Auffassung, dass das Tempo auf die Hauptnoten basirt wird, das Uebrige aber als malende Figuration zu Tage kommt. Von Note zu Note wuchtig und schwerfällig fortschreiten, heisst den Sinn und den Eindruck zerstören. Auch war der Taktstock des Dirigenten zuweilen in directem Widerspruch mit dem natürlichen Gefühl der Sänger, woraus bedenkliche Schwankungen und zeitweises völliges Auseinandersein entstanden. Letzteres gilt auch vom Requiem. Und wir glauben, dass eine weniger überstürzte Aufführung hier noch hätte ausgleichen und beide Theile zum Einverständniss bringen mögen. — Die Soli wurden in beiden Werken von Frau Ferenzy (Sopran), Frl. Schmidt (Alt), Herrn Rebling (Tenor) und Herrn Hertzsch (Bass) ziemlich befriedigend gesungen; es würde in erhöhtem Maasse der Fall gewesen sein, wenn, wie gesagt, die Tempi richtiger gewesen wären. Frau Ferenzy aus Pesth, deren wir besondere Erwähnung zu thun haben, legte eine wohlklingende ziemlich kräftige Stimme dar, die nur leider in der Höhe von $\overline{f}$ an gedeckt und verschleiert erscheint. Im Vortrag machten sich einige süddeutsche Manieren bemerklich, namentlich ein Hinaufschleifen der Töne, das überhaupt unschön ist, im Kirchengesange aber doppelt falsch genannt werden muss. — Das Mozart'sche Requiem, das wir in Leipzig zum ersten Male hörten, machte uns in der protestantischen Kirche ohne rituale Begleitung einen sonderbaren Eindruck, den die langen Pausen zwischen den Sätzen noch eigenthümlicher ausprägten. — Die Bach'sche Cantate wurde durchaus (mit Ausnahme der Tenor-Arie, wo Herr Concertmeister David das Violinsolo spielte) mit Orgel begleitet (Herr Thomas), was bei schwächerer Registrirung und besserer Stimmung der Orgel mit dem Orchester ganz richtig gewesen wäre.

Miscellen.

Historische Notiz.

Die Reihenfolge der Cantoren an der Thomasschule in Leipzig, soweit sie bekannt sind (nach Stallbaum's Mittheilungen):

M. Ludwig Götze, geb. zu Werda, Cantor wahrscheinlich nach 1480 (Geburts- und Todesjahr?).
Georg Rhau, geb. zu Eisfeld an der Werra 1488. Cantor wahrscheinlich 1518—1520, gest. 1548 in Eisleben.
Johannes Herrmann, geb. in Zittau, Cantor 1531—1536, gest. 1593 in Freiberg.
Wolfgang Jünger, geb. in Sayda, Cantor 1536—1540, gestorben als Pfarrer in Grossschirma 1564.
Ulrich Lange, geb. in Bayern, Cantor 1540—1549, gest. 1549.
Wolfgang Figulus, geb. in Naumburg, Cantor 1549—1551, gest. in Meissen ?.
Melchior Heyer, geb. in Brüx, Cantor 1553—1564, gest. ?.
Valentin Otto, geb. in Cleberg, Cantor 1564—1594, gest. ?.
Sethus Calvisius, geb. 1556 in Gorschleben in Thüringen, Cantor 1594—1615, gest. 1615 in Leipzig.
Johann Herrmann Schein, geb. zu Grünhayn 1586, Cantor 1616—1630, gest. in Leipzig.
Tobias Michael, geb. in Dresden 1592, Cantor 1631—1657, gest. in Leipzig.
Johann Rosenmüller, geb. ?, Cantor ? 1640— ?, gest. in Wolfenbüttel 1686.
M. Sebastian Knüpfer, geb. in Asch 1633, Cantor 1675—1676, gest. in Leipzig.
Johann Schelle, geb. 1648 zu Geysing im sächs. Erzgebirge, Cantor 1677—1701, gest. in Leipzig.
Johann Kuhnau, geb. in Geysing 1667, Cantor 1701—1722, gest. in Leipzig.
Johann Sebastian Bach, geb. in Eisenach 1685, Cantor 1723—1750, gest. in Leipzig.
Gottlob Harrer, geb. ?, Cantor 1750—1755, gest. 1755
Johann Friedrich Doles, geb. 1715 in Steinbach bei Schmalkalden, Cantor 1756—1789, gest. 1797.
Johann Adam Hiller, geb. 1728 in Wendisch-Ossig in der Oberlausitz, Cantor 1789—1800, gest. 1804 in Leipzig.
August Eberhard Müller, geb. 1767 in Northeim in Hannover, Cantor 1801—1810, gest. 1817.
Johann Gottfried Schicht, geb. 1758 zu Reichenau bei Zittau, Cantor 1810—1823, gest. in Leipzig.
Christian Theodor Weinlig, geb. ?, Cantor 1823—1842, gest. in Leipzig.
Moritz Hauptmann, geb. in Dresden 1792, Cantor seit 1842.

Nachrichten.

Am 27. August fand in Crefeld (Rheinprovinz) ein von Herrn Max Bruch geleitetes Concert des Rheinischen Sängerbundes statt, welches folgende Compositionen zur Ausführung brachte: Ouvertüre zu »Olympia« von Spontini, Dithyrambe von Jul. Rietz, »Die Macht des Gesanges«, Cantate von J. Brambach (vom Componisten dirigirt), Scenen aus der Frithjof-Sage von Max Bruch, ferner Chöre ohne Orchester von Mendelssohn (Sommerlied) und Schumann (Lotosblume), Dürrner (Sturmbeschwörung) und Möhring (An den Wald).

Am 17. September wurde im Carlsruher Hoftheater Ferd. Hiller's Oper »Der Deserteur« aufgeführt und zwar bei vollem Hause und mit äusserst günstigem Erfolg. Der Sänger Herr Hauser soll dabei mit einem »Lied vom deutschen Michel« solchen Beifall gefunden haben, dass er es wiederholen musste. So berichtet die Cölnische Zeitung.

Bei der bevorstehenden Aufführung der grossen Messe von Beethoven in Hamburg (am 6. October) wird Herr Joachim das Violinsolo im Benedictus übernehmen.

Im Seminar zu Barby fand am 10. September eine Musikaufführung statt, wobei Folgendes zu Gehör kam: »Was Gott thut, das ist wohlgethan« für Männerchor von F. W. Sering »Hoffnung auf Gott« (Männerchor) und »Hebe deine Augen auf« (Terzett für Sopran I und II und Alt) von Mendelssohn. Motette (Sopran-Solo und Männerchor) von J. J. Wachsmann. Orgel-Phantasie von H. Berens. Schö-

Digitized by Google

fers Sonntagslied (Männerchor) von C. Kreutzer. Sonate in Es (Pianoforte und Violine) von Beethoven. Frühling (Männerchor), vierstimmig von F. W. Sering. Sonate in Es (Pianoforte und Violine) von Mozart. Symphonie in Es (erster Satz) von Beethoven. Nachtgesang im Walde (Männerchor) von Fr. Schubert.

Im *Théâtre lyrique* zu Paris soll eine Oper »*Le roi de Bohème*« von Julius Beer, einem Neffen Meyerbeer's, zur Aufführung kommen.

In Plauen wurde am 10. September Haydn's »Schöpfung« unter Direction des Cantor Gast aufgeführt. Die Solisten waren Fräulein Wigand, Herr Wiedemann aus Leipzig und der Dresdner Hofopernsänger Herr Scharfe, das Orchester aus einheimischen Musikern und der Altenburger Hofcapelle zusammengesetzt.

In Aachen wird die Pariser Stimmung eingeführt. Der Gemeinderath hat die Mittel zur Anschaffung neuer Blasinstrumente bewilligt.

Im Bellini-Theater in Neapel wurde eine neue Oper von einem jungen Componisten Namens Alfonso Bounomo aufgeführt. Das unter dem Titel »*Osti non osti*« vorgeführte Werk wurde mit Beifall aufgenommen.

Frau Szarvady-Clauss in Paris beabsichtigt in diesem Herbst eine grössere Kunstreise durch Deutschland zu unternehmen.

Unserer Nachricht in Nr. 36 gegenüber: F. Laub sei eine Stelle am Moskauer Conservatorium angetragen worden, er habe sie aber nicht angenommen, findet sich in mehreren Zeitungen die entgegengesetzte Angabe, wonach Laub dennoch nach Moskau gehen werde und zwar mit einem Gehalt von 3500 Rubeln jährlich.

Leipzig. Hr. Musikdirector Bilse aus Liegnitz lässt sich auch während der jetzigen Messe mit seiner Capelle in den Sälen des Hôtel de Pologne hören.

— Das erste Gewandhaus-Concert findet am 5. October statt.

ANZEIGER.

[147] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Alfred Dörffel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Belcke (C. G.), Op. 30. Festgesang »Des Sängers Vaterland« für Solostimmen, Chor und Orchester:		
Partitur mit untergelegtem Clavierauszug	2	—
Orchesterstimmen	2	—
Singstimmen	—	20
Crüger (Hugo), Op. 12. Rose d'hiver. Polka-Mazurka brillante de Salon pour le Piano	—	17½
—— Op. 18. Zwei Lieder von H. Heine für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	15
Haberland (Richard), Op. 5. Sechs deutsche Burschenlieder für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	25
Hartmann (Ludwig), Op. 17. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	25
—— Op. 18. Ballade für das Pianoforte	—	15
Hasse (Gustav), Op. 2. Vier Gesänge für Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte	—	17½
Jadassohn (S.), Op. 29. Psalm 24 für Chor und Solostimmen mit Begleitung von 2 Hörnern und 3 Posaunen. Partitur und Stimmen	1	10
Seiss (Franz), Notturno für das Pianoforte	—	7½
Streben (Ernst), Op. 29. Drei Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	22½

[148] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

12 Gedichte

von Puschkin, Feth und Turgeneff

übersetzt von Fr. Bodenstedt

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

PAULINE VIARDOT GARCIA.

Preis 2 Thlr. 7½ Ngr.

Die Sterne

Gedicht für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell

von

Pauline Viardot Garcia.

Preis 15 Ngr.

[149] Bei der philharmonischen Gesellschaft in Laibach ist die Stelle eines zweiten **Musiklehrers** zur Ertheilung von Unterricht im Gesange und Piano mit dem jährlichen Gehalte von 300 Gldn. zu besetzen. — Die Gesuche sind bis Ende September d. J. einzubringen. — Nachgewiesene Befähigung zum Unterricht in musikalischen Instrumenten würde den Vorzug geben. Ueber die näheren Bedingungen giebt Aufschluss

die Direction der philharmonischen Gesellschaft in Laibach.

[150] **Bekanntmachung.**

Der Ausschuss des steirischen Sängerbundes macht hiermit bekannt, dass in Erfüllung der Bestimmungen seiner Preisausschreibung vom 15. October 1864 Absatz 7 und 8 die unmittelbar nach dem in Weyer bei Frohnleiten abgehaltenen Festconcerte des steirischen Sängerbundes am 18. August l. J. zusammengetretenen Preisrichter aus den fünf zur Aufführung gelangten, bereits früher öffentlich bekannt gegebenen Chören mit absoluter Stimmenmehrheit:

den ersten Preis dem Chore: **„Gott schirme dich mein Vaterland"** von Karl August Zedtler, Cantor und Musikdirector in Wilsdruff bei Dresden;

den zweiten Preis dem Chore: **„Soldatenabschied"** von Joseph Schen, Mitglied des k. k. Hofoperntheater-Orchesters in Wien zuerkannt haben.

Als Compositeur der in der Bekanntmachung vom 15. Mai 1865 nach dem Urtheile der musikalischen Sachverständigen als eine sehr effectvolle, durchwegs gelungene und werthvolle Arbeit bezeichneten Cantate: »Die Göttliche« hat sich Herr Ludwig Liebe, Director des elsässischen Sängerbundes in Strassburg genannt.

Von jenen Concurrenzarbeiten, welche nicht zur Aufführung bestimmt wurden, befindet sich noch immer eine namhafte Anzahl im Bundesarchive und werden die Herren Compositeure hiemit wiederholt um die Angabe der Adressen gebeten, an welche dieselben eingesendet werden sollen.

Graz, 1. September 1865.

Vom Ausschusse des steirischen Sängerbundes:
Leop. Kammerlander,
Obmann.
D. F. Schwarzl,
Schriftführer.

[151] Im Verlage von **Heinr. Liebner** in Potsdam erschien soeben:

Ferd. Sieber, Op. 73

Zwei Dichtungen von Dante.

A. **Vaterunser** 17½ Sgr. B. **Sonett** 10 Sgr.

für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte

(mit italienischem und deutschem Texte).

Obige Gesänge gelangten bei den Dantefesten zu Berlin, Schulpforta und Dresden unter grossem Beifall zur Aufführung.

[152] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Charakterstücke und Zwischenacte

für kleines Orchester

zum Gebrauch für Concert und Theater

von

A. F. Riccius.

Op. 35. Heft I. 4 Thlr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. October 1865. **Nr. 40.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Studie (Fortsetzung). — Recensionen (Weltliche Chorgesänge). — Landstädtisches Musikleben (Eine Skizze aus Schwaben). — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Berichtigung. — Anzeiger.

Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

(Fortsetzung.)

Wenden wir unsern Blick beim Anfang dieser Periode nach Deutschland, so finden sich treffliche Elemente, die bei sorgfältiger Pflege sicher eine nationell eigenthümliche Entwicklung des Violinspiels herbeigeführt hätten, wie dies beispielsweise Nic. Adam Strungk beweist, der als Violinspieler während eines Aufenthalts in Rom (1686) selbst Corelli so in Erstaunen setzte, dass dieser ausrief: »Herr, ich werde hier Arcangelo genannt, Sie aber möchte ich den Erzteufel heissen«. — Dieser Ausspruch nimmt nicht Wunder, wenn man im Auge behält, auf welcher technischen Höhe bereits in voriger Periode in Deutschland das Violinspiel stand. Nur konnte den gesammten Culturverhältnissen gemäss dasselbe keine edlere Basis gewinnen, und wir müssen hierin Quanz (a. a. O. S. 327) beistimmen, wenn er sagt: »Sie beflissen sich mehr den Gesang der Thiere, z. B. des Kukuks, der Nachtigall, der Henne, der Wachtel etc. auf ihren Instrumenten nachzuahmen; wobei der Trompete und Leyer auch nicht vergessen wurde: als der Menschenstimme nachzuahmen. Sie spielten auf der Geige mehr harmonisch als melodisch. Sie setzten viele Stücke, wozu die Violinen umgestimmt werden mussten« etc. Denn die bei Walther etc. in voriger Periode angezogenen Tonstücke tragen allerdings überwiegend diesen Charakter an sich, nur darf man diese unkünstlerische Richtung nicht den Musikern allein zuschreiben, hier wirken noch andere Factoren mit, zunächst aber die Stellung der Instrumentisten und ihre ungenügende anderseitige Bildung. Ausserdem wurde in Deutschland die Kunst des Violinspiels nicht wie in Italien von Seiten des Volks gepflegt, geehrt und belohnt, in Deutschland prunkten nur an den fürstlichen Höfen als Luxusartikel italienische Violinspieler; gegen deutsche Künstler herrschte ein entschiedenes Vorurtheil, wenn sie ihr Vaterland nie verlassen und Italien nicht besucht hatten; denn wenigstens die musikalische Ausbildung in Italien musste ein Deutscher nachweisen können, wenn er sich irgendwelcher Anerkennung erfreuen wollte. Deshalb sehen wir deutsche Violinspieler am Anfang dieser Periode nur als Eklektiker auftreten, wie uns dies Georg Muffat (1640—1704) zeigt, der zwar nicht specieller Violinspieler, doch aber Componist für dieses Instrument war. In seinen fünf Kammer-Sonaten für 2 Violinen, 2 Violen und Bass giebt er Zeugniss, wie er bemüht war, seine Vorbilder und theilweisen Lehrer Lully und Corelli möglichst zu erreichen. Musikalisch hatte er dieselben durch strengere Arbeit übertroffen, nicht aber was die Behandlung der Instrumente anlangt, die fast jeder Spielfülle entbehrt. Hierin, wie in vielem Andern, wird dieser Künstler durch die beiden Kunstgrössen weit überholt, deren Name eigentlich schon jede weitere Besprechung überflüssig macht. Georg Friedr. Händel (1685 bis 1759) und Joh. Seb. Bach (1685—1750), die zwar beide nicht speciell Violinvirtuosen genannt werden können, aber durch ihre Sonaten und Concerte doch mit hieher zu zählen sind. Zwar sind die Sonaten von Händel nur in geringerer Zahl musikalisch und technisch bedeutend, dagegen stehen die 12 Violinconcerte für 2 Solo-Violinen mit Begleitung von Quartett und Cembalo auf einer ziemlich hohen Stufe, wenigstens unter den Instrumentalwerken dieses Meisters. Wichtiger allerdings sind die Violincompositionen von Johann Seb. Bach; die 6 Sonaten für eine Violine allein, vom Componisten ohne jede Begleitung gedacht, stehen einzig in ihrer Art da und sind bis jetzt noch unerreicht; ebenso die 6 Sonaten für Violine und Clavier, die nicht nur wunderbar kunstvoll gearbeitet, sondern auch mit einem Schatz tief-seelischer Empfindung ausgestattet sind. Diese Sonaten sind auch die ersten überhaupt, in welchen die Violine und das Clavier vom Componisten gleichmässig bedeutend behandelt werden. Nicht minder werthvoll ist das Violinconcert in A-moll, auch das für zwei Violinen in D, sowie die Violinpartien in den Cöthner und andern Concerten. Nach Art der Vivaldi'schen Concert-Compositionen entwickelt Bach den ersten Satz aus nur einem Hauptthema, nicht selten nur einem Motive, welches er auf die geistvollste Weise thematisch fortführt, meist imitatorisch in der Begleitung, wozu die Hauptstimme ganz frei ihr Passagenwerk hinzufügt. Hier erkennt man die Grösse Bach's ganz, wenn man seine Concerte mit denen Vivaldi's vergleicht, die sich gegen unsere deutschen Meister fadenscheinig, wie eine abgelebte fade Cokette, ausnehmen. Die äussere Form hat Bach allerdings von dem Italiener entlehnt, aber mit welchem reichen Inhalt hat er dieselbe ausgestattet und wie wenig schablonenmässig erscheinen alle diese Werke, in deren jedem wir wieder Neues und Interessantes antreffen. Bach hat unbestritten in dieser Epoche das Bedeutendste für diesen speciellen Kunstzweig geschaffen, sowohl nach technischer Seite hin als bezüglich der Form und des Inhalts.

Digitized by Google

Ein Alters- und Zeitgenosse der beiden eben besprochenen musikalischen Grössen tritt gegen dieselben sehr bedeutend in Schatten, wenn wir den Werth auf musikalische Schöpferkraft legen; als trefflichen Violinspieler und ausgezeichneten Menschen und Lehrer jedoch dürften ihn die beiden nicht sehr verdunkeln. Joh. Georg Pisendel (1687—1755) war zuerst Schüler von Torelli in der Zeit, wo derselbe als Concertmeister in Diensten des Herzogs von Ansbach stand; dann ging er zu weiterer Ausbildung zu Vivaldi nach Venedig (1716) und wurde schliesslich (1717) Montanari's Schüler in Rom. Er war der erste deutsche Violinspieler, welcher die Schule Corelli's vollständig in sich auffasste und wirkte in seiner Stellung als Concertmeister zu Dresden viel für die künstlerische Ausbildung des Violinspiels in Deutschland, indem er als trefflicher Lehrer eine Zahl geachteter und vorzüglicher deutscher Musiker heranbildete, unter denen die bedeutendsten die Gebrüder Graun, J. J. Quanz, Franz Benda etc. einen geschichtlichen Namen sich erwarben. Pisendel's Spiel soll in einer soliden Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, einem seelenvollen Tone und einer geschickten Bogenführung bestanden haben. Seine Compositionen bezeugen den tüchtig gebildeten Musiker und gewandten Contrapunktisten.

Die beiden wichtigsten Violinspieler, welche aus dieser Dresdner Schule hervorgingen und lange Jahre als Zierden der Capelle Friedrichs II. von Preussen galten, sind Johann Gottlieb Graun (1699—1771), Bruder des Capellmeisters H. Graun, und Franz Benda.

Mit J. G. Graun wurde die Violinschule Tartini's nach Berlin übertragen, indem derselbe auf Pisendel's Rath bei diesem grossen Meister Unterricht nahm und so mit Tartini's Manier des grossen Tones und der gewandten Bogenführung vertraut wurde und diese Spielweise in Berlin heimisch machte. In derselben Richtung wirkte auch F. Benda, der als vortrefflicher Eklektiker alle gebräuchlichen Manieren des Spiels zu Einer zu vereinen suchte. Denn Schubart (a. a. O. S. 87) sagt: »F. Benda bildete sich, wie alle grossen Genies, selbst. Der Ton, den er aus seiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke (voll, rein und angenehm), seine Arpeggien sind neu und voll Kraft, die Applicatur tief studirt und sein Vortrag ganz der Violine angemessen. Seine für die Violine componirten Stücke aller Art werden noch jetzt (1796) von den Violinisten allgemein gebraucht.«

Bevor wir diese Periode abschliessen, müssen wir noch einen Künstler erwähnen, der durch sein Werk »Versuch einer gründlichen Violinschule« (1756) geschichtliche und künstlerische Bedeutsamkeit erlangt hat. Leopold Mozart (1719—1787), der Vater W. A. Mozart's, ist zwar am meisten durch seinen grossen Sohn, aber noch bevor derselbe seine Bedeutung erlangt, durch obiges Werk bekannt geworden. Es hat dasselbe für seine Zeit auf gründliche technische Ausbildung des Violinspiels einen grossen und verdienstlichen Einfluss ausgeübt. Wenn dasselbe auch durch die vorausgegangenen Werke ähnlicher Art für Clavier von Ph. Em. Bach, für Flöte von Johann Quanz hervorgerufen war, so zeigt sich doch in Wort und Beispiel, dass er ebenfalls, wie seine Vorgänger auf verwandtem Felde, bemüht war, in Deutschland Gründlichkeit und Tüchtigkeit der musikalischen Ausbildung zu verbreiten, indem er nicht, nach italienischer Sitte, nur die Finger und den Bogen in ihrer vollendeten technischen Entwicklung vor Augen hatte, sondern den ganzen Musiker, der überall klar sein soll über das, was er zu leisten hat. In dem Capitel über Bogeneintheilung findet sich zum ersten Mal in Wort und Abbildung (S. 103 etc.) ein klares Beispiel von dem, was Tartini über Bogeneintheilung in jenem früher erwähnten Briefe angedeutet. Wenn wir Leop. Mozart auch nicht als eigentlichen Schüler Tartini's bezeichnen können, so spricht er doch in seinem »Versuche« dieselben Grundsätze aus, welche jenem Meister als Basis seines grossartigen Spieles dienten; und wenn auch L. Mozart kein so epochemachender Virtuos auf seinem Instrumente war, so müssen wir ihn doch als Begründer einer selbständigen deutschen Violinschule ansehen.

Beim Rückblick auf diese Periode finden wir ein überaus reiches Material vor uns ausgebreitet, welches in der praktischen Musik durch die bevorzugte Pflege der Violin-Sonate und des Violin-Concerts seinen unmittelbaren Ausdruck erhält und besonders die erstere Form zu ihrer eigentlichen Höhe ausbildet, während die zweite Form erst in der folgenden Periode ihre künstlerische Vollendung erhält.

Technik und Virtuosität hatten sich in dieser Periode in Italien und Deutschland an diesen beiden Formen reich entwickelt und darin ihre früheste künstlerische Ausbildung und Verwerthung erhalten, so dass die folgende Periode hier nur zu sondern, zu klären und zu vermischen hatte, um eine wirklich classische Höhe zu erreichen.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Weltliche Chorgesänge.

E. K. Beim Chorgesang geht einem deutschen Menschen das Herz auf; voller Chor ist von Alters her nirgend so volksthümlich eingefleischt und künstlerisch gepflegt, daher auch von schöpferischen Meistern nirgend so in Liebe gehegt worden wie unter den Deutschen. Auch war von Anfang, wie uns kirchliche und weltliche Historien melden, Gemeindegesang im Schwange von Mann und Weib, Jung und Alt: der freie Gesang aus voller Brust, den die armen Welschen nicht kennen, denen auch selten die Lunge bescheert ist, eine ehrliche Posaune zu füllen. Voller Chor fand auch im Mittelalter, doch fast lediglich unter Männern und Knaben statt, wie denn die Geschlechter in Kirche und Schule bei den Romanen noch heute pflegen schärfer getrennt zu sein; Chöre *ad aequales*, d. h. gleichtonig nur männliche oder weibliche, kommen auch vor, sind aber von den Hauptmeistern weniger geübt: rituale Mönchs- oder Nonnenchöre sind selten vollstimmig, meistens unisono gesetzt. Bei uns ist seit den Freiheitskriegen die Liebhaberei aufgekommen für einseitige Männerchöre, was in dem kriegerischen Treiben wohl begründet ist; leider hat sich seitdem diese Liebhaberei auf den Thron gesetzt, nicht zum Gewinne der Kunst. Von da her datirt der moderne Ausdruck »Gemischter Chor« statt voller Chor; als wäre Mann und Weib eine gemischte Gesellschaft, eine unsaubere Mischung, wie von Türken und Heiden oder Mönchen und Nonnen, als wäre nicht vielmehr das Volle auch das gesunde Ganze! Den einseitigen Mönchschören zum Trotz kamen dann jüngsthin die noch weit bedenklicheren Weiberchöre auf — höflicher genannt im Zeitungsstil Frauenchöre, in der Singprobe noch zierlicher: Damenstimmen. — Gelegentlich der folgenden Auswahl, die freilich nur einen kleinen Theil des Erschienenen ausmacht, können wir prüfen, ob sich etwa ein Uebergewicht des Gelungenen auf mönchischer oder volkischer Seite befinde, und jedenfalls einige Zeichen der Zeit herauslesen.

Digitized by Google

Von vollchörigen liegen vor:

W. Baumgartner, Abendlied von Lenau. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Partitur und Stimmen 10 Ngr.

—— Nachtlied von Goethe. Derselbe Verlag. 10 Ngr.

C. Böhmer, Op. 68, 69. Sechs Gesänge (zusammen 12). Dresden, Friedel. Partitur und Stimmen à 20 Ngr.

Albert Hahn, Op. 7. Drei Gesänge. Berlin, Mendel. Partitur und Stimmen 20 Ngr.

Ferdinand Hiller, Op. 116. Acht Gedichte von Heine. Bremen, Cranz. I. Abtheilung: Partitur und Stimmen 22½ Sgr. II. Abtheilung: 15 Sgr.

Ferd. Sieber, Op. 70 Nr. 3. Wandervöglein. Berlin, Mendel. Partitur und Stimmen 12½ Sgr.

Chor-Album. Nr. 21. Auf dem See von Lindblad, bearbeitet von F. X. Chwatal. Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur und Stimmen 15 Sgr.

Ausländische Volkslieder (bearbeitet) von Jul. Jos. Maier. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Heft 1. 2. Op. 11. 12. Partitur und Stimmen à 1 Thlr.

Männerchöre liegen vor von:

J. J. Bott, Op. 27. Vier Lieder (es sind aber 5 Lieder). Cassel, Scheel. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

M. Hauptmann, Op. 55. Sechs Lieder von Fr. Oser. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 25 Ngr.

Herm. Oesterley, Op. 11. Vier Lieder. Göttingen, Spielmeier. Partitur und Stimmen 20 Sgr.

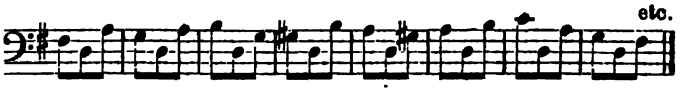
G. Vierling, Op. 28. Vier Chorgesänge. Breslau, Leuckart. Partitur und Stimmen 25 Ngr.

(Sämmtliche in Octav.)

Baumgartner's Abendlied ist sanft milden Sinnes, nicht durch Neuheit reizend, aber melodisch, in sauberer Stimmführung und guter Declamation, ohne Ueberstiegenheit, ehrlich aus dem Herzen gesungen. — Das herrliche Nachtlied »Der du von dem Himmel bist« ist schon so häufig gesungen — am tiefsinnigsten von Fr. Schubert — dass man dem Neuen fast misstrauisch nahet, zumal in der ersten Zeile der Wort-Rhythmus, der bei Goethe so innig wirksam ist, eine Aenderung erfährt: »Vom« statt »Von dem«. Davon abgesehen ist das Uebrige lieblich mildsinnig und wohlklingend, dem Goetheschen Reichthum jedoch nicht ebenbürtig. S. 4, 2, 2 wäre im Alt für Auge und Ton passender *eis* als *f* zu lesen.

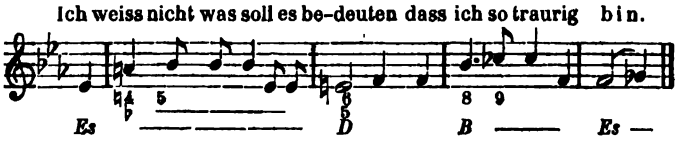
Böhmer's sechs Gesänge sind ohne melodische Erfindung, stark modulirt und chromatisirt, im Rhythmus oft verfehlt, im Wortausdruck gewaltsam; freilich sind die Worte auch matte rhetorische Reimereien auf liebliche Texte: sie nennen sich *sub titulo* »Ernsten Inhalts«, vielleicht aus Vorsorge, dass Niemand lache. Dass der Verfasser ein Dilettant sei, ist aus Op. 68 nicht eben zu vermuthen; dass er aber den reinen Vocalsatz am Clavier vorgespielt, um ihn zu erfinden, ist an vielen Orten, besonders an der Modulation Nr. 5 S. 7, 3—8 zu errathen. Clavierhaft ist auch die Willkühr der Stimmenzahl, die jedesmal, wo Noth an Mann geht, aus der Vierstimmigkeit zu 5 bis 7 Stimmen erweitert wird, fast pedalartig. Von langgeschwänzten Rhythmen sind vorzüglich melodiestörend Nr. 5 S. 3 (aus des Himmels Nebelstern); S. 4, 1 (Gottes, Gottes Auge wacht); S. 5 unten (wiederum »Gottes Auge«). Linkisch geschrieben ist Nr. 4 S. 5, 1, 3 *as* statt *gis*. — Die merkwürdigste aller Declamationen ist Nr. 2 S. 6—7 »Mit Weinen grüsst das Licht der Erde Sohn ... denn kaum betritt als Säugling er die Welt«, wo die pompöse Prahlerei des Unisono und der breite Hallklang (an den beiden unterstrichenen Stellen) den Hörer noch mehr als den Leser überraschen wird. — Das Papier ist sehr schön, der Notendruck einladend.

Hahn's drei Gesänge sind nicht bedeutend durch melodische Erfindung, aber etwas Musik ist drin. Das erste beginnt mit einem Anklang an »So viel Stern' am Himmel stehen«, der nicht eben zum Nachtheil gereicht; das Weitere sind declamatorische Accente, die durch gute Tonlage und ziemlich gute Stimmführung gehoben werden. — Das zweite: Körners »Morgenduft, Frühlingsluft« ist reich an leidenschaftlichen Accenten, interessanten Melismen, harmonischen Lieblichkeiten, worunter eine geistvolle Quintenfolge S. 4, 2, 2, in der Weber'schen Lieblingsform durch Unterstimmen verhüllt, reizend wirkt — aber ein Ganzes ist es nicht geworden: störend ist besonders die Ruhelosigkeit der »fortlaufenden Melodie«, die weder dramatisch noch malerisch ist. — Das dritte: Körner's Wiegenlied, mit stark Weber'scher Färbung der Melodie, hat den eigenthümlichen Reiz strenggehaltener 6taktiger Perioden, die den 5füssigen Trochäen mit Silbendehnung unterlegt sind. Die 15taktige Coda ist ein entbehrliches Anhängsel, sonst an sich wohlklingend, doch mit affectirtem Schlusse. Der melodische Gang ist anmuthend, wird aber durch die Chromatik der Unterstimmen verweichlicht; der Tenor ist anfangs matt, später fliessend; die Bassfigur zu Anfang:



klingt wie ein Violoncell, und wird gesungen holprig und athemlos klingen, gegen die milde Intention des Componisten. — Die drei Lieder zeigen ein anempfindendes Gemüth, musikalisch gestimmt, nicht durchgebildet durch Schule und Arbeit.

Hiller's Heine'sche Lieder sind als ein schwächeres Product des rheinischen Meisters zu betrachten. Seine Loreley wird nach Silcher's lieblicher Volksweise sich schwerlich durchkämpfen mit der trockenen Declamation:



und die rhythmische Formel ∪ | – ∪ – ∪ 𝄐 𝄽 geht das ganze liebe Lied durch: eins der gesundesten des kranken Dichters, das doch wohl eine liebevollere Behandlung verdiente. — Das zweite Lied: Der Asra, soll auf witzige Weise morgenländisch heimliche Liebe malen; die Melodie ist wie das Lied: Witz ohne Liebe. — Das dritte: König ist der Hirtenknabe, ist im Text eine symbolische Witzelei, die an die deutsche Thierfabel heranreicht wie die Schnecke an den Thurm. Dieser gesuchte Witz des Dichters ist in Hiller's Tönen zu mehr wirklicher Witzigkeit erhoben; es ist das gelungenste dieser Lieder, wo man zwar nicht hohe, doch muntere Stimmung davonträgt. — Das vierte: Die Lotosblume, ist den Worten angemessen, symbolisch wie diese und unerquicklich wie diese. — Die Lieder der zweiten Abtheilung stehen an Geist und Kunst nicht höher. Hiller hat sich hier wohl zu sehr gehen lassen.

Digitized by Google

Zum Glück besitzen wir von ihm viele weit werthvollere Stücke, namentlich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik.

Sieber's Wandervöglein wird in fröhliche Gesellschaft wandern, leichten Bluts wie es ist, singbar ohne Tiefe, aber durch einige witzige Stimmführungen, Imitationen etc. ist es über den trivialen Salon weit erhöht. Musik ist darin: man möchte mehr von dem Mann hören.

Lindblad's Lied »Auf dem See« ist von Chwatal in 4stimmigen Chor gebracht. Die Originalcomposition ist in Lindblad's beschränkter, aber sinnvoll energischer Weise gehalten und verliert ihre Anmuth nicht in diesem Arrangement. Wir möchten uns nicht denen anschliessen, die alle solche Arrangements und Paraphrasen rigoristisch verwerfen; sie sind oft sehr achtbare *lusus ingenii* (oder *calami!*), und selbst Mendelssohn's *) Ueberarbeitungen Bachscher Soli scheinen uns nicht an sich fehlerhaft: aber es ist schade, dass jeder »Versuch« eben gedruckt werden muss, und anderem Druckwerthen, des Drucks Harrenden — den Weg versperrt.

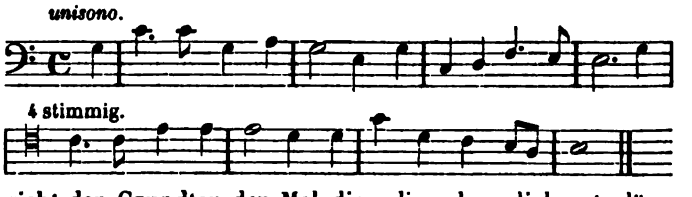
Anders steht es mit Jos. Maier's Ueberarbeitungen ausländischer Volkslieder: sie sind werthvoll, weil sie Unbekanntes eröffnen und in anspruchsloser Weise mit neuer Form umgürtet in die Gesellschaft einführen. Wer die Melodien allein singen will, mit etwaiger Clavierhülfe nach Anleitung der Unterstimmen, wird sich daran erfreuen; 4stimmig gesungen erhöhen sie sich desto mehr, je weniger gewaltthätige Fremdweisheit hinzugethan wird. Lobenswerth ist, dass diese Volksweisen wirkliche Volksweisen und meist melodisch ansprechend sind, nicht wie in mancher sonst beliebten Sammlung reizloses Zeug zusammengelesen, jenachdem Volksthum, Zeit oder Text Aufsehen erregen konnte. Zu empfehlen sind sie aber jüngeren Componisten zu mancherlei Uebung harmonisch und contrapunktisch: wie einst Förster und Walter, so haben neuerlich Auber, Weber, Silcher, M. Bruch sich und das Volk bereichert durch Aufnahme verklungener Töne, die einmal wiederbelebt ihre Lebenskraft aufs Neue bewähren.

Heft 1 Nr. 1 ist interessant durch die schottisch springenden Melodieschritte, die zwischen den rhythmischen Hauptstellen so gern in Terzen- und Quartensprüngen daherfahren; die Harmonie dem angemessen, die Stimmführung gut, anspruchslos — der Bass könnte markiger sein. — Das italienische Stück Nr. 2 ist, wie die durch Hermann Kestner**) aufgezeichneten portugiesischen und spanischen, mehr declamatorisch, mit mehr stossiger als reizender Melodik. — Das schwedische Nr. 3 ist geistreich harmonisirt, die Melodie schwermüthig eintönig, der Schluss stumpf, wie so viele schwedische Weisen ausgehen mit den unerträglichen stopfigen Trochäen, was durch die Accordführung und Rhythmik besser hätte verhüllt werden können, als hier geschehen ist. — Recht anmuthig ist das wendische Nr. 4, im Wortinhalt etwas gesucht naiv, Melodie und Harmonie desto schöner; — sehr langweilig und unbeweglich trotz der schleifenden Achtelgänge das dänische Nr. 5; — vollkommen schön in Melodie und Behandlung, naiv und zärtlich das böhmische Nr. 6 »Wenn auch, Mädchen, hundert Schafe wären dein . . . nimmermehr . . . lieb ich dich« singt der spröde Junge in einfacher lächelnder Weise, die durch niedliche Contrapunkte erst recht ins Licht gesetzt wird. — Nr. 7 irisch, ebenfalls hübsch zu singen, würde gewinnen, wenn der Alt am Schluss sänge: $\widehat{c\ d}\ es \mid d \parallel$ oder $c\ es \mid d \parallel$ statt des matteren $es\ es \mid d \parallel$.

Heft 2 Nr. 1 schottisch macht einige Schwierigkeit in der harmonischen Behandlung der fortwährenden syllabirten Achtel; doch ist diese gut gelungen ausser der etwas harten Schlusswendung im Bass. — Das rührende Lied Nr. 2, litthauisch — eine einzige 8taktige Periode 5mal wiederholt, geht zu Herzen; auffallend wirkt die Sexte vor dem Schluss $\overset{6}{Es}\ \overset{8}{As}$; eine Wendung, die hier einmal an der rechten Stelle und durch die Melodie fast unvermeidlich geboten ist — sonst freilich in unseren Zeiten zum Uebermaass missbraucht, wo der Eindruck nicht Nothwendigkeit, sondern Ziererei zeigt, die um jeden Preis neu sein möchte. — Nr. 3 bretagnisch hat, wie manche französisch-wälsche Lieder, gar wenig melodische Bewegung: es wird interessant durch die witzige Harmonisirung; recht heiter dagegen muthet an Nr. 4 das nordisch-wälsche, das irische Lied von den schönen Augen der Käth Kearney. Nr. 5, wiederum litthauisch, in einfacher Periode, bedeutet naive Schwermuth, und hat eigenthümlichen Reiz durch den geistreich geführten Tenor. — Das folgende dänische Nr. 6 ist reizender als das frühere Heft 1 Nr. 5, auch wird es durch die leicht imitirenden Unterstimmen sehr gehoben. — Nr. 7 schwedisch, mit einem Text, der auch im Plattdeutschen mit allerlei Variationen anklingt, ist von angenehmer Lustigkeit, freilich fehlt auch nicht der unvermeidliche trochäische Stopfschluss || ♪ ♪ 𝄽 || . Das letzte Lied, wendisch, an reizendem Eigensinn verwandt jenem früheren Heft 1 Nr. 4, giebt dem Componisten Anlass zu harmonischen Künsten, die in gute Stimmführung gefasst sind, wo jedoch der Orgelpunkt S. 10, 2, 4—3, 2 nicht begründet scheint.

Von den männerstimmigen ist das erste Stück dem Alphabet nach:

J. J. Bott, Vier Lieder. Das erste »Mahnruf« ist an die lieben Deutschen gerichtet, dass sie einig sein möchten, in dem obstinaten Rhythmus Die Eingangsphrase:



giebt den Grundton der Melodie, die schwerlich vaterländische Begeisterung wecken wird; wunderlich ist die Declamation S. 4, 4, 1 — wo Bayer und Sachse musikalisch gerinnen zum »Bayersachs«; nicht besser klingt S. 5, 1 der »Schwabhess« und ähnliche unbekannte Menschenracen. Wäre die Musik schön, man würde an solche Possen nicht denken. — Auch Nr. 2 »Halt an du schöne Schifferin« ist unbedeutend, ein wenig melodischer als das vorige, aber ohne allen Reiz der Selbständigkeit. — Nr. 3 »Letzte Fahrt«, obwohl sehr gespreizt, auch rhythmisch eintönig, beweist doch mehr als die vorigen einiges musikalisches Geschick; doch ist der Tritonusmelodiengang S. 9, 2, 2 und anderes Gespreizte, wie S. 10, 2, 2

*) Haben wir selbst doch einstmals das herrliche Mendelssohn'sche Idyll »In dem Walde süsse Töne«, vervierstimmigt nach Anleitung des Claviers, mit wahrer Andacht gesungen.

**) H. Kestner in Hannover, Enkel der Charlotte Kestner, hat eine der schönsten und vollständigsten Volksliedersammlungen.

Digitized by Google

und S. 14, 3, 1 weder logisch noch tonisch anmuthend. — Die Sachen sind, wie Bott's Violinspiel: weich, mild, sauber, gutgemeint, doch ohne männliche Energie.

Von Hauptmann, dessen Name — seltenes Glück! — bei Gelehrten und Liebhabern in gleicher Achtung steht, sind einige schöne Lieder gebracht, die doch einmal aus voller Brust erklingen und dem Männerchor natürlich und geistig entsprechen. Nr. 1 »Sommermorgen« ist nicht phantastisch naturschwelgerisch, aber gesund; Rhythmus, Melodie, Tonlage und Wortausdruck so einstimmig, wie heute selten gefunden wird. S. 4, 1, 3 wäre wohl im ersten Accord ein Quartsextaccord zu dem »jubelnd erwacht« angemessener, als die schmelzende Hängebrücke der Septime; auch der Tritonus der Melodie S. 4, 1, 5 ist nicht klangschön, aber durch den Zusammenhang gemildert; S. 4, 2, 5 ist das *b a h g* des zweiten Tenors eine hörbare Härte ohne Noth. Nr. 2 »Im Wald« wird denen, die noch an die Charakteristik der Tonarten glauben*), in Des-dur ein wenig anstössig erscheinen; offenbar ist hier, reinen Capella-Gesang ohne alle Instrumentalhülfe vorausgesetzt, die Tonlage der Tenore maassgebend gewesen; desto mehr hat uns überrascht, ja gekränkt, S. 10, 2, 3 und S. 14, 1, 1 *des²* in Männerstimmen verwandt zu sehen, was mit allen Fistelkünsten doch nie schön wird, und zumal im Chor immer ein schmerzliches Krähen bleibt. Im Uebrigen wird das Lied wohl zu Herzen gehen, da es trotz seiner scharfen Wort-Declamation melodisch warm und in schöner Stimmführung ausgezeichnet ist; ob aber nicht in den letzten 6 Takten — oder doch mindestens in den Takten S. 14, 2, 1 — 14, 3, 1 — ein Orgelpunkt auf *des* ton- und sinngemässer sei, als der wechselnde Bass, wird der berühmte Harmoniker mit mehr Sicherheit entscheiden als wir. — Nr. 3 »Sommermorgen« ist in Wort und Ton lieblich angelegt, schön ausgeführt. — Voll inniger Schönheit ist Nr. 4 »Abendruhe«, ausgezeichnet darin, dass nirgend des Wortes Metrum und Syntax ängstlich gepresst, sondern überall rein musikalisch gesungen ist. Auffallend war uns, dass nach einer längeren Periode in der Untermediante (*c—as*) der zur Grundtonart zurückkehrende Schluss so kurz gehalten ist: 3 gegen 13 Takte; doch gleicht das langsame Tempo den rhythmischen Zweifel aus, der dem raschen Leser Unruhe macht. — Bis auf die hohen b^1 und c^2 in Nr. 5 und 6, die wir nun einmal für Männerstimmen unschön und verderblich halten (trotz Napoleon's gütiger Erniedrigung des Kammertons) und deren Lösung wir nicht Leipziger Virtuosen, sondern Knabenstimmen anvertrauen — also jenen Uebelstand abgerechnet, scheinen uns die letzten Nummern vorzüglich gelungen, und das Erreichbare im Mönchsgesang auf edle, d. h. tonisch-künstlerische Weise erreicht zu haben: melodisch ansprechende Grundgedanken, geistvolle und ungezwungene Stimmführung, Ausdruck von innen ohne gewaltthätige Vortragskünste, alles Dinge, die den Männergesang auf einen grünen Zweig bringen können, wenn ihm noch zu helfen ist.

Die Lieder von Oesterley sind wohlklingend, in bequemer Tonlage und Stimmführung, ohne gewaltthätige Modulationen, überwiegend im sentimentalen Genre, und in nicht gesucht originellen aber ansprechenden Melodien. Unklar wirkt die Mendelssohnisch verlängerte Schlussformel S. 14, 3, 1—3, wo zwei Takte zu viel sind; ebenso am Ende.

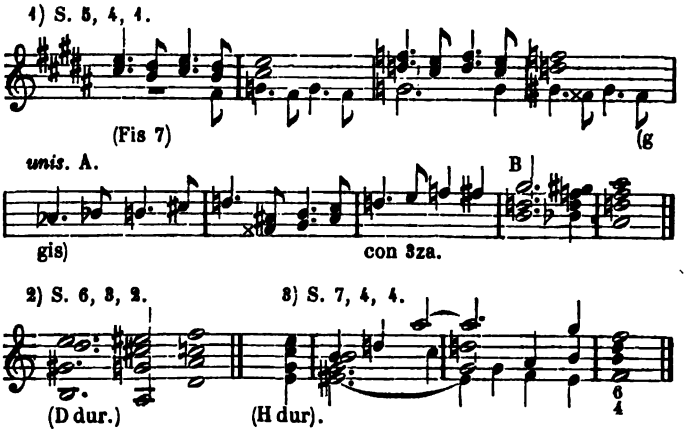
In Vierling erkennen wir das tonbegabte Talent wieder, das in diesen Blättern auf verschiedenen Bahnen mit verschiedenem Lobe begrüsst ist. Wie weit oder tief sein Genius reiche, ist durch die bisherigen Areopagiten noch nicht constatirt. Wir wollen uns jedoch um die *anteacta* nicht weiter kümmern und dafür das heutige desto sicherer ins Auge fassen.

Nr. 1 fasst die Ghaselenfactur des Hafisliedes als ein lustig Ding, das zum fidelen Humor auffordere; der zart orientalische Witz in den Worten:

Lieben ohne Maass entflammt.
Lieben ist mein einzig Amt.
Ob sie meine Bitte hört,
Ob sie meinen Trieb verdammt,
Ob sie mich in Dornen legt,
Oder in der Gnade Sammt —
Lieben ohne Maass und Ziel,
Lieben ist mein einzig Amt.

Dieser mehr semitische als musikalische Witz ist in den Tönen nicht ausgesprochen; dafür ist jedoch der selbstgewählte Ton interessant und den fidelen Liederbrüdern zu empfehlen, die keine höheren Ansprüche machen.

Nr. 2 »Der Winter bringt mich nicht zum Schweigen — Die Liebe sitzt auf Blüthenzweigen . . . und weiss nicht ob es stürmt und schneit« von Hoffmann von Fallerslehen, ist in der ersten Zeile reizend sentimental gesungen in schöner Stimmführung; sobald aber »Sturm und Schnee« losbricht, erhebt sich ein zerreissend malerisches Septimengeschiebe und Geflitter, das durch übergekauzte Nonen und waghalsige Enharmonien hindurchgeführt uns nicht Liebe, sondern neuromantische Harmoniestudien bringt, bis die letzten 8 Takte schmelzend sentimental und versöhnlich heranziehen. Von den Wagnissen sind nur einige zu notiren:



Beim ersten Sätzchen A—B werden sich die Liederbrüder umgucken, ob sie noch auf der richtigen Strasse sind; das zweite Bruchstück ist neu, nicht schön; das dritte klingt ganz hugenottisch, diese widrige Ueberspannung gesuchter Vorhalte, die von Beethoven's kräftigem Vorbild allmälig herabgesunken sind, sollte nun doch zu Grabe getragen sein.

Nr. 3, ein sehr albernes Gedicht von H. Heine, »Mensch verspotte nicht den Teufel« ist hier, soweit es überhaupt musikalisch verwerthet werden kann, zu allerlei Jocus verbraucht in geistreicher Stimmführung und interessanter Declamation; statt periodischer Melodie sind kurze Melismen von pikantem Ausdruck verwandt; der letzte Spott hebt an mit einer instrumentalen Wendung, man glaubt an die Pforten der 9. Symphonie gelangt zu sein. Die mu-

*) E. T. A. Hoffmann sagt einmal, um einem unmusikalischen Menschen eins anzuhängen, mit tiefer Verachtung »der Geh. Rath Roederlein, der weder an die Unsterblichkeit der Seele, noch an die Tonarten glaubt.«

Digitized by Google

sikalisch saubere Factur entschädigt für den schwachen Text, der die edle Kunst zu Possen missbraucht.

Nr. 4 Uhland's »Märznacht« giebt dem Componisten zu thun, um die antiken Hexameter singbar zu machen; dies ist ihm gelungen, indem er, wie moderne Sänger pflegen, das dactylische Versmaass zwar metrisch beachtet, aber rhythmisch ganz fallen lässt. Es ist ein ganz Neues geworden, von den uns bekannten Versuchen an jenem schwierigen Liede einer der gelungensten. Eine durchgehende Cantilene ist nicht drin, eben so wenig auch cantillirende Recitation: desto malerischer wirkt die accordische Reihe mannigfaltiger springender Modulationen, zwischen denen kurze Melismen mehr Anhaltepunkte als feste Bilder einfügen; scharfgezeichnete Rhythmen, mit hallenden Orgelpunkten durchzogen, vollenden das Bild der Stimmung, das nicht so sehr den Gedichtworten als der Ueberschrift entspricht. Die Schwierigkeiten der chromatischen Uebergänge sind nicht so schlimm, wie im zweiten Liede, doch schaden die häufigen Minderseptimen in enger und weiter Lage dem klaren Einsatz; die Liederbrüder, die das Stück rein und ausdrucksvoll singen, stehen hoch über dem elementaren Standpunkt ihrer meisten Genossen. Weil es aber trotz einzelner geistreicher Effecte zu wenig periodische Melodik hat, wird es in Herz und Gedächtniss schwer eindringen.

Zum Besten der Verleger und des Publicums möchten wir wünschen, dass bei mehrstrophigen Liedern, deren Strophen wenig oder gar nicht von einander abweichen, nicht jede Strophe vollständig gedruckt werde; diese Papierverschwendung, namentlich bei einstimmigen Liedern, vertheuert das Vergnügen sehr und erschwert den Absatz. Warum sind nicht Alle bescheiden wie Jos. Maier? — Was vom Männergesang überhaupt zu sagen: dass dies *genus* in sich sehr arm ist und fast nur durch Aeüsserlichkeiten so breites Feld gewonnen — wir wiederholen es nur Gewissens halber, ohne zu verkennen, wie wenig Eindruck gut gemeinte Vorstellungen auf die fahrenden Schüler der sogenannten Sängerfeste zu machen pflegen. Volks- und Kriegslieder sollten den Kern des Männergesangs ausmachen; Anspruch auf höheren Rang in der Kunst müssen sie schon desbalb aufgeben, weil ja die grössten Meister ihnen geringe Pflege zugewandt haben.

Landstädtisches Musikleben.

(Eine Skizze aus Schwaben.)

C. P. Die Allgemeine Musikalische Zeitung giebt fleissig Berichte über die musikalische Thätigkeit in aller Herren Ländern; es sind aber, wie natürlich, vorzugsweise die grossen Städte, in welchen neben den Hofcapellen grössere Musikvereine bestehen, von denen darum auch Bedeutenderes immer wieder referirt werden kann. Die Musik ist aber eine freie und eine populäre Kunst, und ob und wie sie auch in den tieferen Schichten eines Volks gepflegt wird, das gehört ebenso sehr zur Geschichte der allgemeinen Cultur, wie zur Geschichte der Musik. Es möge daher gestattet sein, neben jene glänzenden Bilder auch ein solches zu stellen, das den Dienst der edlen Kunst auf niedereren Standpunkten einigermaassen ins Licht setzt.

In den kleineren Landstädten — wir haben dabei, wie die Ueberschrift sagt, die schwäbischen Gaue im Auge, die ja des Prädicats der Sanglust von alten Zeiten her sich erfreuen — knüpft sich die Pflege der Musik zuvörderst an Stiftungen, die sich von der Reformation, zum Theil sogar noch aus früherer Zeit herdatiren. Jedes Städtchen hat seinen Stadtmusikus, seinen Zinkenisten, der verpflichtet ist, je nach der Grösse des Orts, einen oder mehrere Gesellen zu halten und der, wie ein anderer Gewerbsmann, seine Lehrlinge annimmt, die sofort alle Instrumente spielen lernen müssen. Derselbe hat die Chorale des Morgens, Mittags und Abends vom Thurme abzublasen, auf dem er häufig auch seine Amtswohnung hat, daher er zugleich das Amt des Hochwächters bekleidet. In älterer Zeit musste in Stadt und Amt, wer zu einer Hochzeit oder Kirchweih Spielleute haben wollte, den Stadtmusikus dazu berufen, wo nicht, so musste dieser dennoch bezahlt werden. Zu seinen Rechten mehr als zu seinen Pflichten gehörte das Neujahrsblasen, eine Art musikalischer Gratulation, die Jedem in seinem Haus, in der Wohnstube dargebracht wurde, wofern er sie sich nicht verbat. Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich sehr lebhaft, wie er sich als Knabe allemal freute, wenn der Stadtmusikus seines Heimathsorts mit einem Lehrling (Gesellen hatte er selten), beide mit Clarinetten bewaffnet, anrückte; man stellte ihnen zwei Stühle in die Mitte des Zimmers, und da bliesen sie nun allerlei Dinge, Arien, Märsche, Walzer. Für die Kirche aber war durch Stiftungen gesorgt, so dass jeden Sonn- und Festtag, die Charwoche ausgenommen, eine Kirchenmusik, und zwar für jeden das auf den Sonntag bestimmte, dem Evangelium entsprechende Stück aufgeführt wurde. Das Personal war folgendes: Als Dirigent fungirte besagter Zinkenist, eine colossale Figur mit mächtigen Suwarow-Stiefeln, mit denen er, weil er zugleich die erste Violine, und diese meist allein, spielte, durch gewaltige Fusstritte, die man in der Kirche hörte, den Takt angab. Zweiter Violinist war sein Lehrling; hatte er zeitweilig keinen solchen, und fand sich nicht zufällig ein Geiger vor, so blieb *bona fide* die zweite Geige auch ganz weg; der Mann machte ja trotzdem Kirchenmusik und that also seine Schuldigkeit. Kam einmal ein Recitativ vor, so geigte er es beharrlich und zwar ganz im Takte nach dem Notenwerthe mit, weil er keine Idee von dem hatte, was ein Recitativ ist. Uebrigens spielte er vollkommen rein und fertig. Nicht weit von ihm postirte sich in grosser Seelenruhe ein edles Trio; ein Strumpfstricker, der die Bratsche spielte, die sich an seinem Halse gemüthlich an einen namhaften Kropf anlehnte; ein Brunnenputzer, der das Violoncell handhabte, und ein Schuhmacher, der, Sonntags im blauen Frack aufmarschirend, sein altes Fagott zu seltsamen Tönen nöthigte. Diese drei waren ausser ihrer Kunstgenossenschaft auch durch gleichmässig ausgesprochene Trunkliebe innig verbunden. Die Flöten wurden von einem lustigen Gastwirth und einem wortkargen Drechsler bedient; das erste Horn blies ein sehr begabter und wackerer Fabrikinhaber, das zweite ein minder taktfester Klempner. Das war das Orchester, das nur höchst selten, wenn sich Jemand dazu fand, mit einer Clarinette oder einer Trompete glänzte; einen Contrabass hat die Stadt so wenig je gesehen, als ein Mastodon. Die Orgel spielte der erste deutsche Schullehrer, der zweite war prädestinirter Bassist; der Tenor und selbst der Alt wurde von Unterlehrern gesungen, die, welchen Calibers auch ihre Stimmen sein mochten, diese Rollen *ex officio* zu übernehmen hatten. Für den Sopran war immer ein Mädchen aus der Stadt herangezogen; war es des Zinkenisten eigene Tochter, so war sie, wenn sie in der Probe falsch sang, vor einer beträchtlichen Ohrfeige von väterlicher Hand nicht sicher. Da wurden denn Cantaten von Benda, Danzi, Zumsteeg, später von Frech, Rinck u. A. gemacht; hie und da wagte man sich in der Fastenzeit an Haydn's Sieben Worte, an einem hohen Feste wohl auch an Händel's Hallelujah. Die Leute thaten, was und so gut sie es konnten, und manches Stück hat den Einsender einst mit Wonne erfüllt. Für diese Leistungen nun war ihnen aus dem *pium corpus* eine freilich sehr bescheidene Remuneration, bestehend in einem Paar Simri Dinkel oder Gerste, ausgesetzt. Unsere Väter waren aber gescheidt genug, sich diese Kleinigkeit nicht in Geld oder *in natura* ausfolgen zu lassen, sondern des Jahrs einmal hielt man davon gemeinsam einen

Digitized by Google

Musikschmaus. Nachdem die Suppe, das Sauerkraut und Schweinefleisch versorgt war, wurde den ganzen Nachmittag musicirt, nebst zwischeneintretender Erfrischung mit des Sternwirths neuem Weine, der meist die Wirkung hatte, dass oben belobtes Trio, wenn es auch im Takte ordentlich gespielt hatte, doch im Nachhausegehen den Takt nicht mehr streng einhielt. Man schaffte ein Clavier in die Wirthsstube und erkühnte sich sogar, Clavierconcerte aufzuführen. (Ich erinnere mich eines solchen von einem mir nicht weiter bekannten Lodi, das mich immer zur Bewunderung hinriss.) Ausserdem hörte man nur etwa im Hause eines Lehrers musiciren; man wusste nichts Höheres als die Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell von Pleyel und Gyrowetz, und war glücklich, wenn man diese Sachen immer wieder zu Stande brachte.

Man sieht, das war ein höchst beschränktes, aber redliches und in seiner Art bürgerlich ehrenwerthes Treiben. Die Gemeinde hielt etwas auf ihre Kirchenmusik; es war für sie ein Wahrzeichen, dass sie eine Stadtgemeinde und kein Bauerndorf sei. Uebrigens gab es auch Dörfer, wo in ähnlicher Weise Musik gemacht wurde, wenn ein geschickter und thätiger Schullehrer da war; bei einem solchen hat einst der verstorbene Silcher (s. seinen Nekrolog im Schwäbischen Merkur, 1860, 7. Oct., S. 1905) seine ersten musikalischen Studien gemacht. Nun aber brachten die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts eine wesentliche Aenderung hervor. Als nämlich, angeregt durch Nägeli und seine Anwendung der Pestalozzi'schen Methode auf die Musik, die Gesangvereine und Liederkränze entstanden, neigte sich die Vorliebe der Schullehrer zu Ungunsten aller Instrumentalmusik dem vierstimmigen Gesange zu. Man glaubte, die Instrumente, welche ja auch auf dem Tanzboden figuriren, seien nicht würdig, in der Kirche zum Lob Gottes mitzuwirken. Man legte vielfach die Cantaten bei Seite und sang nun mit den Vereinen die populären Chorsätze von Kocher, Silcher u. A. Das hatte wohl sein Gutes, insofern aus der Gemeinde eine Menge von Freiwilligen sich nun an den Kirchengesängen betheiligten. Aber es hatte auch seine übeln Folgen. Die Männer-Liederkränze, die sich Anfangs eifrigst dabei betheiligten, wurden der Sache bald in soweit satt, als sie lieber beim Schoppen Bier ihre Hefte durchsangen; und wenn sie sich auch in der Kirche hören liessen, so fand ein feiner organisirtes Ohr derlei Productionen nicht nur nicht besser, sondern schlechter als die alten Kirchenmusiken. Denn — und diese Erfahrung bestätigen heute noch die Urtheile der Preisgerichte bei den Liederfesten — diese Sänger, namentlich die Tenoristen, aus dem Bürger- und Bauernstande sind in musikalischer Bildung immer nur bis zu einem gewissen Punkte zu bringen, über den sie aber schlechterdings nicht hinauskommen; gewisse widrige Fehler in der Aussprache, in der Tonbildung, sind ihnen nicht abzuthun, weil eben der gesammte Bildungsstand und die Art der Handtirung auch dem musikalischen Fortschritt eine Grenze setzt und den Geschmack beeinträchtigt. Die Dirigenten, meist Schullehrer, hatten häufig nicht die Gabe und Kenntniss, die zur Direction nöthig ist, und so waren und sind es gerade die musikalisch höher Gebildeten, die dieser Art von Volksgesang, so sehr sie denselben als ein Bildungselement und die Volksliederfeste als etwas Nationales, als eine Art olympischer Spiele in ihrem relativen Werth anerkennen, doch keinen grossen Werth für wirkliche Kunstbildung beimessen. Namentlich aber war es schlimm, dass die Schullehrer sich um das Erlernen und Ueben von Instrumenten gar nicht mehr bemühten; es gab Viele, die keinen Geigenstrich zu thun im Stande waren; Orgel und Clavier litten ebenfalls unter diesem Gesangeseifer — natürlich, so ein Liederkranzlied mitzusingen, erfordert um ein gutes Theil weniger Kenntniss, als das leichteste Pleyel'sche Geigenduett. Seit neuerer Zeit scheint man aber zum Bessern umzukehren. In den Schullehrerseminarien wird selbst Bach getrieben; die Aufführung von Oratorien in der Hauptstadt und in bedeutenden Landstädten, woran seit dem Bau der Eisenbahnen auch die Landbewohner fleissig Theil nehmen können, übt eine höchst wohlthätige Wirkung aus, so dass man sich selbst in ganz kleinen Landstädten an die Aufführung leichterer Werke, wie Romberg's Musik zum Lied von der Glocke, wie Haydn's Sieben Worte, ja da und dort selbst an die Schöpfung und sogar den Elias gewagt hat. Sind erst die Schullehrer von den Seminarien aus wieder besser vorbereitet, so hat man auch auf dem Lande wieder bessere Clavier- und Geigenlehrer.

An Curiositäten fehlt es freilich auch bei lebhafterem Interesse nicht. So z. B. hat vor etwa 8—10 Jahren ein nicht ungeschickter Schulmeister in einem abgelegenen Dorfe, der Schullehrerzöglinge zu halten berechtigt ist, mit solchen 4—5 halbgewachsenen Jungen die ganze Zauberflöte einstudirt; um aber den Burschen nicht durch Schikaneder's Text etwa verliebte Ideen in den Kopf zu setzen, fasst der Mann einen grossen Entschluss: er dichtet zum ganzen Stück einen völlig neuen, sehr moralischen Text. Freunde haben dem Einsender erzählt, es sei zwar dieser Eifer rührend anzuschauen gewesen, sie haben aber in ihrem Leben noch nie gelacht, wie über diese Zauberflöte. — Wie naiv man auch in Bezug auf Kirchenmusik zu Werke ging, davon nun auch ein Beispiel. Der Schreiber dieser Zeilen kam in seinem 14. Jahre in eines der niederen theologischen Seminarien, zu deren ganzer Einrichtung es seit ihrer Stiftung im 16. Jahrhundert gehört, dass nicht nur fleissig Musik geübt, sondern alle Sonntage in der kleinen Klosterkirche Kirchenmusik gemacht wird. An ausgebildeten Stimmen fehlte es natürlich unter dieser Heerde von Knaben; der Musikmeister aber, ein verabschiedeter Hofmusikus, der zugleich als Speisemeister fungirte, liess sich das nicht anfechten; man führte, sobald nur ein paar junge Leute einige Töne auf der Geige und Flöte produciren konnten, kleine Symphonien von Schwegler und andern *diis minorum gentium* auf. Haben wir doch eines Sonntags in Anwesenheit der Gemeinde und der Seminarvorsteher, ohne deshalb die mindeste Rüge zu befürchten und zu erhalten, die Ouvertüre zum Kalifen von Bagdad als Kirchenmusik zu allgemeiner Befriedigung aufgeführt! Einsender selbst hat noch im Andenken, dass er als etwa 16jähriger Junge, angeregt durch derlei Erfolge, eine Ouvertüre zum gleichen Zweck componirt hat, die denn auch mit Beifall eines Sonntags aufgeführt wurde. Das Thema des Allegro war freilich so trivial, dass selbst den Kameraden doch die Augen oder vielmehr die Ohren darüber aufgingen, und sie dem anfangs so beglückten Componisten sein Stück überall zum Spotte nachpfiffen. Das wäre jetzt, da auf den oben bezeichneten Wegen mehr Kenntniss ächter Musikwerke, namentlich der grossen Oratorien von Bach bis Mendelssohn, allenthalben verbreitet ist, nicht mehr möglich.

Nachrichten.

Aus Frankfurt a. M. wird uns geschrieben: Fräul. Adelina Patti, welche einst am Fürstentage dahier im Theater sang, gedachte uns am 15. Sept. mit einem Concerte zu beglücken. Das Programm enthielt unter 14 Nummern 10 Gesangstücke, nämlich 9 von Rossini und Nicolini und eins von »Mad. la baronesse de Rothschild«; ferner zwei Virtuosenstücke, componirt und vorgetragen von L. v. Meyer und zwei desgleichen, componirt und vorgetragen von Vieuxtemps. Dazu eine tropische Hitze und Preise, die alles bis jetzt (auch bei Signora Carlotta) Dagewesene weit überstiegen: — das Publicum war vernünftig und blieb weg! Nur etwa 2000 Gulden gingen ein. Adelina wurde plötzlich heiser, das Geld zurückerstattet! — Am 17. September starb hier Herr Hermann Hilliger, wohl unter allen hiesigen Musiklehrern der am meisten Beschäftigte. Seine Neigung ging nur auf das Beste in unserer Kunst. Seit vielen Jahren hatte er Privatconcerte ins Leben gerufen, in welchen von seinen Schülern classische Solo- und Ensemble-Stücke oft vortrefflich ausgeführt wurden. Die hiesige Musikschule half er gründen

Digitized by Google

und war einer ihrer eifrigsten Vorsteher. In seinem Benehmen war er bieder und rückhaltslos offen, wodurch er bei Manchem Anstoss erregte. Er hinterlässt das Andenken eines eifrigen, gewissenhaften Lehrers, eines treuen Freundes und eines Mannes von unantastbarer Rechtschaffenheit.

In Chemnitz fand am 15. September eine Musikaufführung »zum Vortheil der Chorkassenstiftung für die St. Johanniskirche« statt, an welcher sich die drei Kirchenchöre der Stadt, das Stadtmusikchor und Mitglieder der Singacademie betheiligten. Zur Aufführung kam S. Bach's von Esser instrumentirte Toccata, der 117. Psalm von R. Franz und die Messe Op. 147 von R. Schumann.

Die in der bevorstehenden Saison stattfindenden 6 Abonnement-Concerte der kgl. Capelle in Dresden werden folgende Werke als »Novitäten« bringen: Orchester-Suite von Raff, Reigen seliger Geister aus »Orpheus« von Gluck, Ouvertüre zum »Alchymist« von Spohr, Concert in A-moll für Violine und Streichquartett von Seb. Bach, Ouvertüre zu »Michel Angelo« von Gade, Symphonie in C-moll von Burgmüller, Columbus-Symphonie von Abert.

Herr von Perfall soll zum Director des Münchener Conservatoriums ernannt sein und man glaubt, dass die Anstalt demnächst wieder eröffnet wird.

Franz Lachner, dessen dritte Suite für Orchester im October im Druck erscheint, soll bereits die vierte Orchester-Suite beendet haben.

Von Ludwig Meinardus ist bei Cranz in Bremen ein Oratorium »König Salomo« in Clavierauszug und Chorstimmen erschienen. Das Werk hat, soviel wir wissen, bereits mehrere Aufführungen erlebt. Meinardus verlässt übrigens seinen bisherigen Wirkungskreis in Glogau und scheint eine Stelle in Oldenburg angenommen zu haben.

Zwei Sonaten für Clavier und Violine von F. Derckum sind in Cöln bei Schloss erschienen und wurden in der Niederrheinischen Musikzeitung höchlich belobt.

Leipzig. Herr A. von Dommer, welcher sich hier einige Wochen aufhielt, ist nach Hamburg abgereist, wo er diesen Winter die musikalische Kritik in einem dortigen grossen Blatte übernehmen und Vorlesungen halten wird.

Zeitungsschau.

Herr von Bülow schreibt in einem Artikel über Liszt's »Heilige Elisabeth« (N. Zeitschr. f. M. Nr. 37), kein Unbefangener werde sich die Nichtbefriedigung verhehlen können, welche das bisherige Händel'sche und Mendelssohn'sche »Genre« des Oratoriums in dem nach dem vollen Genusse eines Kunstwerks dürstenden Gefühle zurücklässt, und er bezeichnet den Grund davon »als in der dilettantischen, (!) zwitterhaften Form des Ganzen gelegen«. Er meint, die Zeit habe bereits »ein ziemlich klares Urtheil darüber gesprochen«. — Man muss sich das merken, weil die Redaction jener Zeitschrift von Zeit zu Zeit erklärt, die grossen Meister werden von ihr in keiner Weise angefochten oder verkleinert. Was aber die »Zeit« betrifft, so hat dieselbe allerdings ein »ziemlich klares« Urtheil gesprochen, da Händel's Oratorien auf keinem deutschen und englischen Musikfeste ihre grosse Wirkung verfehlen.

Berichtigung.

In Nr. 38, Recension über Bitter's Biographie S. Bach's, S. 627 Zeile 22 von unten ist, statt »lehrreiche« Analyse, technische Analyse zu lesen.

ANZEIGER.

[153] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

	Thlr.	Ngr.
Bach, Joh. Seb., Hirten-Symphonie aus dem Weihnachts-oratorium. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von Ernst Naumann	—	10
Beethoven, L. v., Op. 29. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von J. P. Schmidt. Neue Ausgabe	1	20
Benoit, G., Op. 9. Wohin? Lied für Sopran mit Begleitung des Pianoforte	—	15
—— Op. 10. Feuille d'Automne. Vespertine pour le Piano	—	17½
Deprosse, A., Op. 9. 3 Lieder im Volkston für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte	—	12½
Gade, Niels W., Op. 12. Comala. Dramatisches Gedicht für Solo, Chor und Orchester. Orchesterstimmen	10	15
—— Op. 21. Sonate Nr. 2 für Pianoforte und Violine. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von A. Horn	1	15
—— Op. 45. Symphonie Nr. 7 für Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. Brissler	2	25
Mozart, W. A., Quartette für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Nr. 1. Neue Ausgabe	2	—
—— Sonaten für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauch im Conservatorium der Musik und zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet von Ferdinand David. Nr. 1—7 à 16 Ngr. bis 1 Thlr. 2 Ngr.	4	22
—— Dieselben. Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher. Nr. 1—7 à 16 Ngr. bis 1 Thlr. 2 Ngr.	4	22
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.		
Nr. 31. **Klengel**, Canon und Fuge, Adur, aus den Canons und Fugen, Bd. I, Nr. 19	—	10
- 32. **Chopin, F.**, Prélude, Fis dur, aus Op. 28, Nr. 13	—	5
- 33. —— do. Des dur, a. Op. 28, Nr. 15	—	7½
- 34. **Jadassohn, S.**, Air de Ballet, Nr. 3, Adur, aus »Bal masqué«, Op. 26	—	5
- 35. —— Air de Ballet, Nr. 4, F dur, aus Op. 26	—	5

[154] **Musikalischer Hausschatz!**

Vierte vermehrte Auflage!

Soeben erschien:

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder

für

Pianoforte und Gesang.

1.—12. Lieferung eleg. broch. à 5 Ngr.

Diese Sammlung hilft einem längst gefühlten Bedürfniss ab, indem sie alle Lieder, älteren und neueren Ursprungs, welche bis jetzt zerstreut waren, mit Text, Melodie und Harmonie vereinigt, bieten wird. Mehr als 900 der schönsten und beliebtesten Lieder bilden deren Inhalt.

Leipzig, 1865. **Moritz Schäfer.**

[155] Im Verlage von **Hermann Conrad** in Chemnitz erschien soeben:

Struth, A., Op. 106. Transcriptionen berühmter deutscher Lieder für das Pianoforte.

Nr. 1. Die Thräne von F. Kücken. 7½ Ngr.
- 2. Der Waidmann von L. Spohr. 7½ Ngr.
- 3. Lied der Mignon von L. v. Beethoven. 7½ Ngr.

—— Op. 111. Ernst und Scherz, vierundzwanzig Kinderlieder mit Pianoforte-Begleitung. 17½ Ngr.

—— Op. 124. Sechs beliebte Lieder in Rondoform zum Gebrauche beim Unterricht, sowie zur Unterhaltung und Erheiterung für angehende Pianofortespieler.

Nr. 1. Flattre, flattre kleiner Vogel von Giuliani. 10 Ngr.
- 2. Maurisches Ständchen von Kücken. 12½ Ngr.
- 3. Ich bat sie um die Rose von Titl. 10 Ngr.
- 4. Will keins von euch mein Bote sein von Abt. 10 Ngr.
- 5. Bettlerlied aus dem Verschwender von Kreutzer. 10 Ngr.
- 6. Frühlingstoaste von Häser. 10 Ngr.

[156] Bei der philharmonischen Gesellschaft in Laibach ist die Stelle eines zweiten **Musiklehrers** zur Ertheilung von Unterricht im Gesange und Piano mit dem jährlichen Gehalte von 300 Gldn. zu besetzen. — Die Gesuche sind bis Ende September d. J. einzubringen. — Nachgewiesene Befähigung zum Unterricht in musikalischen Instrumenten würde den Vorzug geben. Ueber die näheren Bedingungen giebt Aufschluss

die Direction der philharmonischen Gesellschaft in Laibach.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. October 1865. **Nr. 41.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Studie (Fortsetzung). — Recensionen (Kammermusik) — Berichte aus Halberstadt und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

(Fortsetzung.)

Dritte Periode.

Der weitere Ausbau der Formen und die classische Verwendung der Technik.

Wenn in der ersten Periode des Solospiels der Violine die Abrundung der Musiksätze in rhythmischer und melodischer Beziehung noch nicht möglich gewesen ist, obgleich das technische Material, die Fertigkeit der Finger und des Bogens weit vorgeschritten war, so hatte sich in der folgenden zweiten Periode doch schon der Fortschritt zunächst darin gezeigt, dass neben einer reich ausgebildeten Technik auch eine von Gefühl und Empfindung belebte Melodik nach und nach zur Geltung kam. Allerdings zeigte sich das melodische Element, bis auf Tartini, ausser in den Hauptthemen des ersten und letzten Satzes, nur in den Adagios, welche aber wenig mehr als sechszehn bis einige zwanzig Takte lang sind, da sie nur deshalb dem bewegteren Allegrosatz folgten, um die erregte Leidenschaft wieder zu stillen. Da diese aber nicht tiefgreifender Natur ist, so genügte ein liedartiges kurzes Sätzchen, das mehrentheils sehr trocken und platt erscheint und mehr harmonisch als melodisch gesetzt war. Die Componisten überliessen den Ausführenden das, was eigentlich von ihnen gefordert war, nämlich die Melodie singbar zu machen, was aber ohne vielen Zusatz von Manieren nicht wohl anging. Es war damals viel leichter ein Adagio zu setzen als zu spielen. Die Motive dieser Melodien sind einfach, fast nackt zu nennen, sie wurden beim Vortrage vom Solospieler mit Verzierungen fast überladen. In den Allegrosätzen aber finden wir die melodischen Elemente nur in einem Hauptthema concentrirt, neben welchem die Passagen, meist ohne innere Nothwendigkeit, nur zur Darlegung technischer Fertigkeit auftreten. Um dann die Schwierigkeiten der Technik ganz allein zur Geltung kommen zu lassen, werden derartige Gruppen in den Concertcompositionen nur mit einer dürftigen einfachen Harmonie am Clavier begleitet, wodurch dem Solospieler nach jeder Seite hin freier Spielraum und höchste Freiheit und Selbständigkeit gegeben ist. In den Violin-Solo-Sonaten, welche in ihrem ganzen Verlaufe vom Continuo nur einfach begleitet werden, zeigte sich gleich anfänglich eine grössere Einheit des melodischen und technischen Materials, indem dieses letztere weniger von dem Hauptthema gesondert hervortritt, vielmehr als Ergänzung und Verbindung der Satzglieder und Satzgruppen zu betrachten ist. Machte sich dies in der streng gesetzmässig und einfach ernst einherschreitenden Fuge nur nebensächlich bemerkbar, indem hier die Kunst des Contrapunkts zur Geltung gebracht wird, so war doch in den Zwischensätzen, vor den verschiedenen Eintritten der Fugenthemen, kleinern Passagengruppen Raum gegeben, so dass sich in diesen Sätzen die Technik, die Fertigkeit des Spiels nicht nur in Doppelgriffen, sondern auch in Passagen und Arpeggien kund geben kann, dabei aber doch immer das technische Material der Violine in seiner Eigenthümlichkeit gewahrt bleibt, sich aber als ein Bestandtheil des ganzen Satzes erkennen lässt. Noch mehr verwächst die Violintechnik mit dem musikalischen Gedanken in denjenigen Sonatensätzen, von Tartini und Porpora an, welche an Stelle der Contrapunktik eine freie und vielfarbige, melodisch ausdrucksvolle Violinpartie in den Vordergrund stellen. Bei diesen Sätzen wird die Solostimme der Violine nur harmonisch vom Continuo, wie in den Concerten bei den Passagengruppen, unterstützt, ohne von ebenso bedeutenden selbständigen Stimmen umgeben zu sein, aber die Motive und Themen erhalten Charakter und fliessende Melodik, was bei den Passagengruppen nicht der Fall war. Hierdurch stellte sich die Nothwendigkeit heraus, den Hauptsatz der Sonate in seinem Periodenbau rhythmisch und melodisch abzurunden und der Melodie mitsammt der Passage eine gleichmässige Gliederung zu geben. Damit waren die Grundzüge der alten Sonatenform gegeben und festgestellt, die sich sowohl bei Tartini als bei Vivaldi und Porpora, noch mehr aber bei S. Bach deutlich aussprechen.

Diese Gestaltung der Sonatenform, in welcher der erste Satz sich wesentlich nur um einen charakteristischen Hauptgedanken gruppirt, suchte den Contrast mehr in der Nacheinanderfolge und Zusammenstellung verschiedener, in Takt- und Tonart sich von einander unterscheidender Sätze, als in und durch die Verschiedenheit der Themen in ein und demselben Satze. Von Torelli an machte sich schon die Zusammenstellung und Anordnung von drei gesonderten Sätzen bemerkbar und gestaltete sich später zur Norm, dass alle cyklischen Instrumentalstücke aus drei sich in Charakter, Ton- und Taktart unterscheidenden Sätzen zusammengestellt wurden; nämlich einem ernsthaften und prächtigen ersten Satz von mässiger Geschwindigkeit in meist gerader Taktart, seltener Dreivierteltakt, einem langsamen zweiten Satze, in welchem der Gesang vorwaltet, und einem letzten, Allegrosatz, welcher mehr scherzhaft

Digitized by Google

und lustig und deshalb auch meist im $^2/_4$-, $^3/_8$-, $^6/_8$-, $^9/_8$-, $^{12}/_8$ Takte geschrieben ist. In ihrem Grundwesen ist diese Zusammenstellung bis in die neueste Zeit beibehalten worden.

In der so gestalteten Violin-Sonate suchen wir die Basis, auf der die dritte Periode ihre Aufgabe, den Weiterausbau der Sonatenform, vollführen konnte, dieses auch in einer Weise zu Ende brachte, wie sie idealer kaum denkbar ward.

Zwar vollzieht sich dieser Process nicht in der Violin-Sonate mit einfacher Bassbegleitung, da diese in der dritten Periode ganz in den Hintergrund tritt, sondern nunmehr, abgesehen von der Clavier-Sonate und der Symphonie, in dem Violin-Concerte, dem Quartett für Streichinstrumente und der Sonate für Clavier und Violine.

Das Wichtigste, was diese dritte Periode für das Violinspiel und dessen Tonformen zunächst vollzieht, ist die geistige Vertiefung der musikalischen Erfindung in dem Concert und der Sonate etc. Dieses Streben ging allerdings anfänglich weniger von den italienischen Violinvirtuosen selbst aus, da diese von jetzt an zum Theil, oft ohne lichte Begeisterung von irgend einer Idee, nur eine Reihe musikalischer Gedanken mit einander verbinden, die nach einer zum Theil conventionellen Norm componirt waren, ohne dabei zu fragen, ob dabei Folge und Abtheilung der einzelnen Tonsätze höheren Gesetzen entsprechen oder nicht, wenn nur dem Spiel mit technischen Fertigkeiten und süssen Melodien einiger Raum gestattet wird, z. B. Em. Barbella (1704—1773), Manfredi etc. — Hier greift zunächst die deutsche Violinschule ein, die nach einer ausdrucksvolleren Melodik mit einer festgehaltenen Stimmung für jeden einzelnen Satz strebt und beides mit einander in entsprechender Form zu vereinigen sucht.

Nachdem die contrapunktische Bearbeitung nur eines Themas in jedem Satze, in streng geschlossener Form, aufgegeben und die charakteristische Ausbildung bestimmter Periodengruppen, gegenüber dem freien Spiele der Figuren und Passagen, erreicht war, konnte nur nach der Seite des inneren Ausbaues jedes Satzes eine weitere Entwicklung der Sonatenform erfolgen. Dieses geschah dadurch, dass das Princip des Contrastes, welches in der älteren Sonatenform in ihrer Dreisätzigkeit gefunden war und dasselbe eigentlich nur ahnen liess, nunmehr in einem und demselben Satze zur Geltung kommen musste, indem dem Hauptthema des ersten Sonatensatzes ein bestimmt ausgesprochenes Nebenthema in einer verwandten Tonart gegenübergestellt wurde, welches zwar in der Taktart gleich, im Charakter aber dem ersten Thema entgegengesetzt war. Dieses Neben- oder zweite Thema wurde als Gesangsthema aufgefasst, wodurch der ganze erste Theil der Sonatenform sich zunächst in die Hauptthemengruppe und die Gesangsgruppe sonderte, an welche sich als zweiter Theil, zur Darlegung thematischer und modulatorischer Arbeiten, die Durchführungsgruppe und die Repetitions- und Parallelgruppe anfügte. Findet sich diese formelle Gestaltung anfänglich in den Instrumentalsätzen mehr nur andeutungsweise vor, wie z. B. bei Jos. Haydn, so wird sie doch schon Princip in den Violin-Concerten von J. Stamitz (1719—1770), noch mehr aber in den verschiedensten Instrumentalcompositionen von W. A. Mozart (1756—1791) und dessen Nachfolgern.

Diese Vervollständigung war nur jenen möglich, deren Musikempfinden neben dem Gesanglichen mehr von dem Instrumentalen beherrscht wurde, die dadurch im Stande waren, einen in der vorigen Periode nur angedeuteten Durchführungssatz zu gestalten. Dass aber unter allen Instrumenten die Violine (und ihre Unterarten: Viola und Violoncell) am meisten die Befähigung in sich trägt, als instrumentales Ausdrucksmittel dieser neuen Sonatenform und für diese neue Bahn der Formgestaltung zu dienen, bedarf wohl nicht erst der Erwähnung, denn ihre Tonerzeugung und der Ton selbst weisen auf diesen Beruf hin, da der grösste Theil der musikalisch darstellbaren Gefühle in diesem Instrumente verborgen liegen. Sie vermag sowohl die Passage als das gesangliche Element in entsprechender Weise darzustellen, da beides durch einen reichen technischen Apparat in charakteristischer Art wiedergegeben werden kann, und es nur des genialen Künstlers bedurfte, um diesen Zauber zu lösen.

Durch das richtige Erkennen dieser reichen Hülfsmittel bildete sich in dieser dritten Periode in Form und Ausdruck der charakteristische Violinstil, der nunmehr zur reinen künstlerischen Geltung kommt, dessen musikalisches Ausdrucksmittel aber bei den Italienern nur mehr rein äusserlich gefunden wird, wie überhaupt die Italiener, mit geringen Ausnahmen, nur noch im Anfange dieser Periode sich im Vordergrunde erhalten, aber im Verlaufe derselben mehr und mehr in ihrer Bedeutung als Violinvirtuosen und Componisten für dieses Instrument, wie für die ganze Instrumentalmusik, zurücktreten und mit sehr vereinzelten Ausnahmen nur noch isolirt auftauchen. Vor allen Andern vermögen aber die Italiener in ihren Compositionen durchaus nunmehr nicht den Inhalt der Musikstücke geistig zu vertiefen und die Technik des Violinspiels nach dieser Seite hin zu einem einheitlichen Ganzen auszubilden. Diese Aufgabe wird von den Deutschen durchgeführt und damit die Richtung der Italiener überflügelt. Die italienische Violinliteratur dieser Zeit beweist, mit Ausnahme bei einem Einzigen, nur das Streben, bei äusserer Klangschönheit des Tones die technische Fertigkeit mit dem äusserlich Sinnlichen, glänzend Flüchtigen und momentan berauschend Süssen zur Geltung kommen zu lassen. Wir finden dies bei Nicolo Maestrino (1748—1790), Jacob Baptist Polledro (1776—1840) und Alessandro Rolla (1780—1837), bei welchen der Schein den Sieg über das Wahre, das schnell Verflatternde den über das Nachhaltige gewinnt.

Die grosse Aufgabe der Italiener war erfüllt, sie verfallen dem Schicksal aller menschlichen Dinge. Nur J. B. Viotti sollte in dieser Periode noch einmal an die frühere Grösse erinnern und durch sein Violinspiel und seine Compositionen alle neben ihm stehenden Künstler verdunkeln, doch wird seine künstlerische Bedeutung nicht für sein Heimathland fruchtbar, sondern für Frankreich, wo sich eine Zahl bedeutender Schüler um diesen Künstler gruppirten, die dessen Methode festhielten und bis in die neueste Zeit fortpflanzten.

Vor dem Auftreten dieser Erscheinung aber finden wir in Deutschland eine Richtung des Violinspiels, die in Spiel und Composition eine bestimmte Physiognomie erkennen lässt, und die man nicht mit Unrecht die ältere deutsche Violinschule nennen kann. Sie geht allerdings aus der italienischen, zunächst Tartini'schen, Schule hervor, aber sie zeigt dennoch nach mehreren Seiten hin eine gewisse Selbständigkeit und Charaktereigenthümlichkeit, die hauptsächlich darin besteht, die Idealität des Violinspiels zur Geltung zu bringen, wovon die damaligen bedeutendsten deutschen Künstler nicht abweichen, sondern treu dieselbe bewahren, indem sie nie so tief herabstiegen, in der Kunst nur ein eitles Spiel mit technischen Fertigkeiten zu suchen, um bei reinen Virtuosenkunststücken den Geist leer ausgehen zu lassen, sondern sie suchen mit der Technik nur das Ausdrucksmittel für den tieferen Gehalt ihrer

Digitized by Google

Werke zu erreichen. Wenn die Compositionen jener älteren deutschen Violinspieler, die am Anfang dieser Periode hervortreten, für uns jetzt nur noch zum Theil relativen Werth haben, so hatten sie doch einen viel höheren Einfluss in ihrer Zeit selbst, denn in ihnen prägte sich zuerst in einer kunstgerechten neuen Form das deutsche Gemüth und die natürliche Empfindung aus.

Als den Gründer dieser Schule betrachten wir

Joseph Stamitz (1719—1776),

den wir nächst Leopold Mozart als den Stammvater des künstlerischen, edlen deutschen Violinspiels ansehen. Ein geborner Böhme hatte J. Stamitz sich durch langjährigen und verschiedenartigen Umgang mit italienischen Violinspielern in Mannheim, wo er viele Jahre als Concertmeister thätig war, eine selbständige Spielart angeeignet. Neben seinem trefflichen Violinspiel war er zugleich ein gründlicher Componist, der sowohl eine Anzahl Violin-Concerte, wie auch Trios, Solos, selbst Symphonien componirte. Daniel Schubart sagt in seiner Aesthetik S. 140: »Stamitz, der Vater, ein berühmter Violinist, ersetzt den Mangel neumodischer Schnörkel durch andere solidere Vorzüge. Er hat die Violine tief studiret; daher scheinen einem die Sätze gleichsam in die Finger zu fallen. Seine Bässe sind meisterhaft gesetzt, dass sie den heutigen seichten Componisten zu einem beschämenden Muster dienen können.«

Von seinen Söhnen und Schülern, Carl (1746—1802) und Anton (1753—1820), zeichnete sich Ersterer als Bratschist und Viola d'amour-Spieler, Letzterer, der nach Paris übersiedelte, als ein genialer Tonsetzer und Virtuos auf der Violine aus. Anton Stamitz war der Erste, welcher in seinen Concerten das Pizzicato mit der linken Hand anwendete und eine grosse Zahl Violincompositionen der verschiedensten Art hinterliess.

Unter den zahlreichen Schülern von J. Stamitz zeichnete sich Christian Cannabich (1724—1797) sowohl als Violinspieler, wie als Componist und Lehrer zunächst aus; über ihn sagt D. Schubart (a. a. O. Seite 137): »Chr. Cannabich. Von der Natur selbst zum Concertmeister gebildet. Er hat eine neue Bogenlenkung erfunden und ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags. Er hat alle Zaubereien erfunden, die jetzt (1780) Europa bewundert. Das Colorit der Violine hat vielleicht noch Niemand so durchstudiret wie dieser Meister. Es fällt äusserst schwer, das Originelle seiner Striche zu bestimmen: es ist bei weitem nicht Tartini'sche Steifigkeit, noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als sich nur denken lässt führt er den Bogen und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattirungen mit Vollgewalt heraus. So gross er als Concertmeister ist, so gross ist er auch im Unterricht. Die ersten Sologeiger, die vortrefflichsten Ripienisten gingen aus seiner Schule hervor. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Virtuosensecte hervorgebracht. In der Anführung eines Orchesters und in der Bildung von Künstlern besteht sein vorzügliches Verdienst. Als Tonsetzer bedeutet er nicht viel.« Welchen Einfluss Cannabich auf W. A. Mozart hatte, kann man aus O. Jahn's »Mozart« Band II S. 96, 101, 118 etc. ersehen.

Als bedeutender Schüler dieses Meisters gilt uns Wilhelm Cramer (1743—1800); über diesen spricht sich D. Schubart (a. a. O. S. 139) also aus: »Er ist ein Geiger voll Genie: Er bildete sich in der Mannheimer Schule, überflog aber seine Lehrmeister bald. Er hat es auf der Violine zu einer bewunderungswürdigen Vollkommenheit gebracht. Sein Strich ist ganz originell: er führt ihn nicht wie andere Geiger gerade herunter, sondern oben hinweg und nimmt ihn kurz und äusserst fein. Niemand staccirt die Noten mit so ungemeiner Präcision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt und dies alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten. Es ist nicht möglich, ein Rondo süsser und herzfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In diesen Stücken lässt er selbst einen Lolli hinter sich. Cramer setzt seine Concerte etc. alle selbst und zwar — gegen die Sitte der meisten Virtuosen — gründlich und mit trefflichem Geschmack. Seine Applicaturen sind praktisch und natürlich, dass dadurch die schwersten Passagen erleichtert werden.« In diesem Künstler hatte die deutsche Schule den ersten Meister des Staccatospiels gewonnen, der damit zu seiner Zeit gerechtes Aufsehen machte. Er lebte von 1771 bis an seinen Tod in London und war nächst Joh. Peter Salomon (1745—1815) die Veranlassung, dass Josef Haydn (1790) nach London berufen wurde. Der als Pianofortespieler und Etüden-Componist für dieses Instrument mit Recht geschätzte Joh. Baptist Cramer war ein Sohn des trefflichen Violinvirtuosen. Unter die Studien- und Zeitgenossen dieser Mannheimer Violinvirtuosen zählt noch Christ. Danner (1745—1816), der als Lehrer von Friedr. Eck (1774—1804) sich einen bleibenden Namen sicherte, da der Meister L. Spohr wieder Schüler von Eck war, so dass sich in dieser Folge die Schule des deutschen Violinspiels bis auf unsere Zeit ganz selbständig ausgebildet und erhalten hat.

In der Mannheimer Schule und unter die Schüler von J. Stamitz zählt noch Ignaz Fränzel (1742—1803), den D. Schubart also beurtheilt: »Fränzel, einer der lieblichsten Violinisten, gleich stark in der Begleitung wie herrschendem Vortrag. Sein Strich hat so viel Zartheit und wiegende Anmuth, dass ihn Niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sclave von seiner eigenen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen melodischen Wendungen und Gängen. Die Hollandais, Rondos und andere gleichen süssen Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magischen Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, dass er nichts zu thun scheint — wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen, wenigstens ist sie nicht so frei wie die Lolli's.« Eine weitere Beurtheilung dieses Künstlers findet sich im »Berliner musikalischen Wochenblatt« von 1791 S. 28, als Fränzel auf einer Kunstreise daselbst gespielt hatte; hier wird gesagt: »Sein Spiel ist zwar feurig und brillant, sein Strich fest und kräftig und sein Ton rein und voll, aber Alles mehr orchestermässig als virtuos und ohne den zarten schmelzenden Gesang, wodurch die Violine so wunderbar wirkt.« Sein Sohn und Schüler, Ferdinand Fränzel (1770—1833), überstrahlte den Vater als Violinspieler und Componist. Es sind von demselben 10 grosse Violinconcerte, worunter ein Doppelconcert, mehrere concertirende Violinduetten, Trios etc. vorhanden, deren Werth noch jetzt in technischer Beziehung zu schätzen ist. Die Blüthezeit seiner Virtuosenlaufbahn fällt in die Zeit von 1785—1805. Spohr in seiner Selbstbiographie sagt: »Er hält die Violine noch nach alter Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters und muss daher mit gebeugtem Kopf spielen. Dazu kommt, dass er den rechten Arm sehr hoch hält und die üble Angewohnheit hat, bei ausdrucksvollen Stellen die Augenbraunen in die Höhe zu ziehen. Sein Spiel ist rein und sauber. Im

Digitized by Google

Adagio macht er viele Läufe, Triller und andere Verzierungen mit einer seltenen Deutlichkeit und Delicatesse. Sobald er aber stark spielt, wird sein Ton rauh und unangenehm, weil er den Bogen zu langsam und zu dicht am Stege führt und ihn zu sehr auf die Saite drückt. Die Passagen macht er deutlich und rein, aber immer in der Mitte des Bogens, folglich ohne Abwechslung und Stärke.«

Von seinen Schülern ist Friedr. Wilhelm Pixis (1770—1833) bemerkenswerth, da er vorzüglich als Lehrer in Prag am Conservatorium von segensreichem Einfluss geworden ist.

Zu der älteren deutschen Violinschule zählen noch Wenzel Pichel (1743—1808), Johann Jarnowick (1745—1804), beides geborene Böhmen, von denen der Erstere, ein Schüler von Nardini, in seinen 6 Capricen und 6 Fugen mit einem fugirten Präludium treffliche Studien für die Violine solo hinterlassen hat, die besonders zur Uebung der Doppelgriffe in contrapunktischer Behandlung und zugleich als Vorstudien für die älteren italienischen Meister und die Solo-Sonaten von S. Bach zu benutzen sind. Der Zweite, der sich gern für einen gebornen Italiener ausgab, war Schüler von Lolli und besonders für das brillante Spiel geeignet; er genoss zu seiner Zeit einen grossen Ruf, indem er die Spielmanier seines Lehrers trefflich nachzuahmen verstand. Während seines langjährigen Aufenthalts in Paris und Petersburg wurden von ihm eine Anzahl Violinconcerte componirt und veröffentlicht, die zur Darlegung grosser Virtuosenkünste sehr beliebt waren. Für die virtuose Behandlung der Violine war in dieser Zeit in Deutschland noch Friedrich Fiorillo (1753—1812) thätig, dessen Violin-Etüden noch jetzt zu den besten Studien der Violintechnik gezählt werden. Zur Belebung des Sinnes für Quartett- und Hausmusik, von Dilettanten ausführbar, in denen weniger die Idee des Quartetts etc., als vielmehr die virtuose oder doch wirksame Behandlung der ersten Violine als Hauptzweck hervortritt, wirkten Joh. Wanhall (1740 bis 1813), Fr. Anton Hoffmeister (1754—1812), Ignaz Pleyel (1757—1811), Franz Krommer (1759—1831), Antoh Wranitzky (1761—1819), Adalbert Gyrowetz (1763—1850), Andreas Romberg (1767—1821), Abraham Schneider (1770—1839), Joh. Wenzel Tomaschek (1774—1850), Fr. Ernst Fesca (1789—1826), Franz Pechatschek (1793 bis 1840). Aber die Compositionen dieser Künstler unterlagen der Zeit, da sie weder formell noch dem Ideengehalte nach jetzt noch interessiren können.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Kammermusik.

Friedr. Kiel. Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 35 Nr. 1 D-moll. Nr. 2 F-dur. Berlin, Simrock. Pr. à 1 Thlr. 15 Sgr.

S. B. Diese Blätter haben seit längerer Zeit keine Veranlassung genommen, auf Kiel zurückzukommen, weil es passend schien, neue belangreichere Editionen desselben, namentlich auf dem Gebiete der Instrumentalcomposition, abzuwarten, und zuzusehen, ob dieselben Elemente darböten, die zu einer günstigen und eingehenden Beurtheilung Stoff gäben. Dieser Fall ist jetzt, wenigstens im Allgemeinen genommen, mit der Veröffentlichung zweier Violinsonaten eingetreten. Es ist auch als eine Thatsache zu betrachten, dass die tüchtigen Seiten von Kiel's Wesen: die Gründlichkeit seines Satzes, eine gewisse Freundlichkeit seiner künstlerischen Physiognomie und die Seltenheit dieser Eigenschaften in unserer Zeit, dem Componisten im deutschen Norden zu einem gewissen Ansehen verholfen und ihm die Sympathien nicht weniger Musikfreunde zugewendet haben. Wir hatten diese Möglichkeit in unserer Recension über seine Claviertrios*) bereits zugestanden und vorausgesehen, und wundern uns daher keineswegs über das Eintreffen des thatsächlichen Erfolgs, um so weniger, als Kiel in seinen Instrumental-Compositionen sichtlich vorwärts geschritten, in seinen Erfindungen erfreulicher geworden ist und sich von dem steifen Wesen, das nach der contrapunktischen Schule von Dehn ihm anhaftete, freier zu machen gewusst hat. Im Hinblick auf die beiden vorliegenden Violinsonaten können wir nur unserer Freude Worte leihen, dass dieser Process rasch vorwärts schreitet, wenn wir auch nicht sagen können, dass er bereits als beendigt anzusehen wäre. Denn die Sache steht so, dass Einiges darin ganz natürlich und ungezwungen erscheint, während in andern Partien zwar die Steifheit der Formen nicht mehr in die Augen springt, aber doch den Tongedanken noch nicht jene blühende Unmittelbarkeit zuzusprechen ist, die wir im Sinne reiner Schönheit wünschen müssen. Und immer sind es noch die Hauptthemen, die uns zum Theil den Eindruck machen, als sei die Selbstkritik unseres Componisten noch nicht streng genug, um Einfälle oder Bildungen umzugestalten oder zu verwerfen, die sich nicht wie unmittelbarer Erguss einer lebhaft angeregten Phantasie ausnehmen. Dahin rechnen wir besonders das Thema des ersten Satzes der D moll-Sonate; auch das Thema der Variationen in demselben Werke scheint uns nicht genug unmittelbaren Reiz zu besitzen, um als dankbarer Boden betrachtet werden zu können, aus dem eine Fülle lebhaft ansprechender Gedanken hervorzugehen vermöchte. Ferner will es uns nicht künstlerisch würdig vorkommen, in eine Sonate Variationen über ein nicht eigenes und gar ein abgenutztes Thema aufzunehmen, wie Kiel dies in der zweiten Sonate als Schlusssatz mit dem alten Volkslied thut: »Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus«, dem überdies schon Schumann in seinem »Carnaval« eine so geistreiche und phantastische Behandlung hat angedeihen lassen, dass sich ein jüngerer Componist wohl hüten sollte, diesen Ton nochmals anzuschlagen.

Dagegen müssen wir gerechter Weise anerkennen, dass die Themen anderer Sätze, sowie einige als Seitensätze verwendete Melodien sehr glücklich sind, so glücklich, dass wir den Componisten darüber beglückwünschen dürfen. Und unter diesen müssen wir vor Allem der Menuett der ersten Sonate, dann dem ersten Satze der zweiten die Palme reichen. Auch das fugirte *Presto* der Dmoll-Sonate ist so lebendig und geistreich, dass man es nicht ohne lebhaftes Interesse und volle Zustimmung hören wird.

Noch eine andere, wieder weniger erfreuliche Seite des Kiel'schen Schaffens, vor deren Ueberhandnehmen er sich sehr zu hüten haben wird, ist uns besonders aus dem zweiten Satz der Fdur-Sonate entgegengetreten: die Neigung, ein nationales Tanzelement in die Sonatenform zu verpflanzen, wo es nicht hingehört, da es vielmehr seine richtige Stätte im Ballet findet. Seit Beethoven verbindet man mit dem Begriff der Sonate die Idee einer dramaartigen Entwicklung von Seelenzuständen, die, seien sie noch so munter oder ausgelassen, doch mit dem blos sinnlich Gefälligen, mit dem Tanze, nichts zu schaffen haben. Wir zweifeln keinen Augenblick, dass Kiel mit jenem Satze sich viele Hörer, selbst »geistreiche«, erobern wird. Wenn er

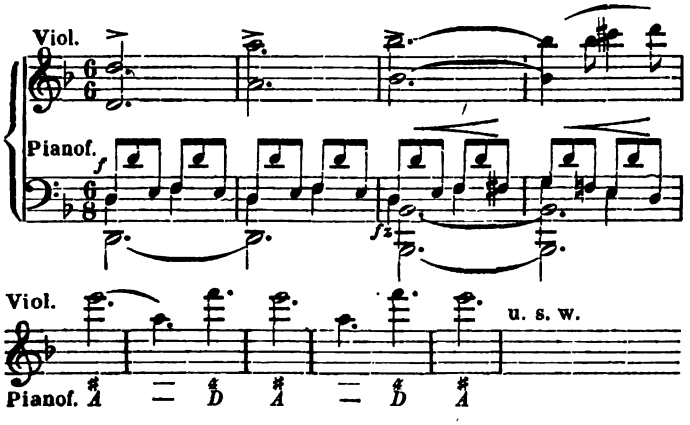
*) 1863, Nr. 2.

Digitized by Google

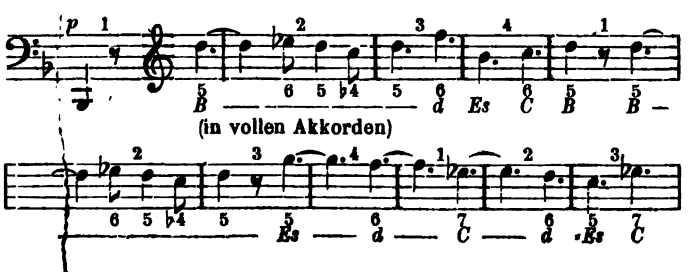
aber einmal ernstlich nachdenken will, welche Saiten der Menschennatur dabei in Mitschwingung versetzt werden, so wird er entdecken, dass es nicht diejenigen sind, deren Empfänglichkeit man bei einer Sonate vorauszusetzen pflegt und voraussetzen muss, wenn die Sonate nicht zu einer niederen Musikform herabsinken soll.

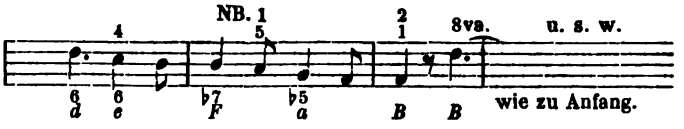
Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir den Lesern nun die Sätze in ihrem Verfolge vorführen, soweit dies durch das Mittel der Schrift und einiger Notenbeispiele geschehen kann.

Der erste Satz der Dmoll-Sonate (6/8, *Allegro molto e appassionato*) stellt ein ziemlich unruhiges und aufgeregtes Treiben dar. Zu loben ist, dass Kiel (wie es auch die meisten heutigen bessern Componisten thun) keine langen, spannenden Vorbereitungen schreibt, sondern den Hörer gleich *in medias res* setzt. Das Thema tritt sogleich energisch auf und wird hier von der Violine gebracht, der sich aber das Clavier mit einem gegensätzlichen, an sich das Interesse in Anspruch nehmenden Motiv anschliesst:



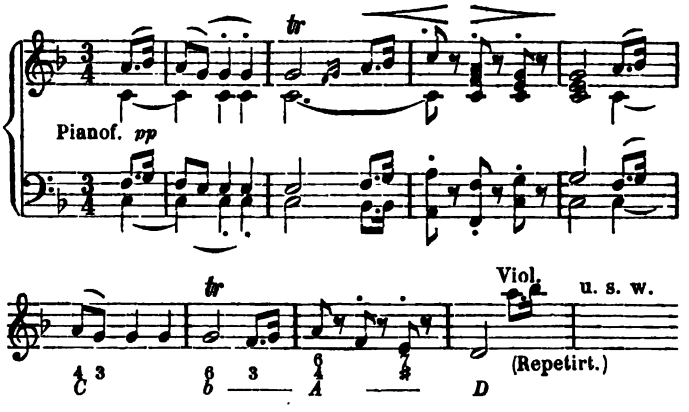
Einen bestimmten und tiefer gehenden Eindruck wird dieses Thema, eben dieser Gestaltungsweise wegen, nicht machen. Die Hauptmelodie der Violine sagt nichts aus, was Nachdenken erregte oder sich im Gefühl festsetzte. Die wogende Begleitung zieht überdies davon ab, ohne an sich mehr zu bewirken, als den Eindruck eines unbestimmten leidenschaftlichen Drängens. Nachdem dieses Thema sich in 13 Takten ausgesprochen hat und auf *A*, der Dominante, mit einem Halt stehen geblieben ist, setzt es in geistreicher Weise noch einmal in C-moll ein und nimmt dann, allmälig nach D-moll zurücklenkend, seinen ungestörten Verlauf. In D-moll selbst mit vollkommener Cadenz angelangt, vertheilen sich die beiden Hauptmotive derart, dass der Quintschritt zwischen Bass und Oberstimme von zwei zu zwei Takten alternirt, während die Achtelfigur ebenso zwischen der rechten Hand des Claviers und der Violine wechselt. Dann nimmt die Sache wieder einen compacteren Verlauf, die Modulation wendet sich nach B-dur, und in dieser Tonart tritt ein Seitensatz auf, der mit seinen vielen syncopirten Accorden an den »letzten« Beethoven und an Schumann sich anlehnt:



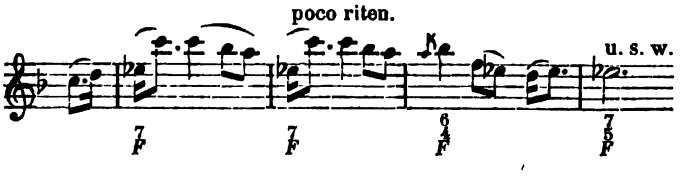


Am Schluss dieser Melodie ist für unser rhythmisches Gefühl ein Takt zu wenig oder zu viel: wir glauben, der mit NB. bezeichnete Takt hätte müssen in zwei ausgedehnt oder mit dem vorigen in einen zusammengezogen werden. Der erste Theil, in dem sich die wogende Achtelfigur nochmals vernehmen lässt, schliesst tonisch in *B* mit einer Wendung nach $\frac{\sharp}{A}$ als Dominante, um die Repetition zu vermitteln. Zu Beginn des zweiten Theils tritt das Thema in A-moll auf, die Violine führt ihre Melodie, das Clavier seine Figurirung unter verschiedenen Modulationen weiter. In A-dur lässt sich kurz der Seitensatz vernehmen und bald tritt die Reprise ein; der Seitensatz wird dann nach D-moll übertragen, nicht zu seinem Vortheil, da er eine starke Verstellung seiner Intervalle erfährt und die Molltonart ihm gar nicht recht anstehen will. Der Schluss erfolgt rasch. — Blicken wir noch einmal auf das ganze Stück zurück, so gewahren wir, dass das Thema auch für eine besonders interessante Ausführung sich nicht sehr glücklich erweist; der Componist hat es vermieden, sich, wozu die Veranlassung nahe lag, in fugirtes Wesen einzulassen; allein eine Steigerung war ohne dieses Mittel bei der gleich anfänglichen Unruhe kaum zu gewinnen, sie hätte denn durch grossen modulatorischen Aufwand an die Grenze des Schönen vorschreiten müssen. Wir glauben nach alledem, dass dieser erste Satz zwar von vornherein Aufmerksamkeit erregt, aber die Erwartungen nicht ganz zu befriedigen vermag.

Die folgende Menuett ist als ein sehr hübsches Stück zu bezeichnen. Den ersten Theil des Themas in seiner reizenden Einfalt und doch originellen Haltung, wobei besonders die sehr gelungene Modulation in die Paralleltonart mitwirkt, können wir uns nicht versagen hier anzuführen:



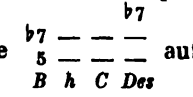
Der zweite Theil ist dem ersten an Noblesse nicht ganz ebenbürtig:



Diesem Thema als Hauptsatz ist ein Mittelstück in B-dur entgegengestellt, ebenfalls recht melodiös, aus zwei Theilen bestehend, worauf der Hauptsatz wiederkehrt, mit mo-

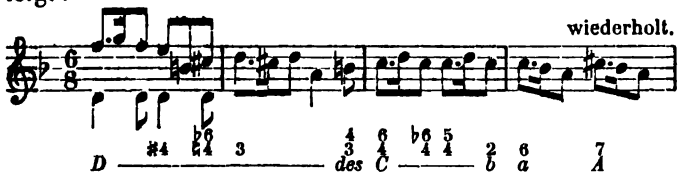
Digitized by Google

dulatorischer Abbeugung des zweiten Theils in die Unterdominante, und ausgestattet mit reizenden Ausweichungen in fremdere Tonarten. Das Hauptthema setzt nämlich nach der Harmoniefolge

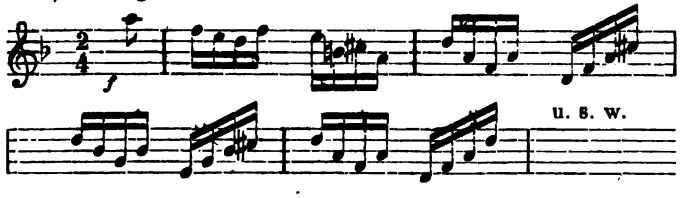


auf einmal in Ges-dur *pp* ein, um sich dann in Ges-moll zu wiederholen, und endlich, nach enharmonischer Zurückleitung, in Bruchstücken wieder in *F* hören zu lassen. Ein allerliebstes Stück, das dem Componisten eine grosse Zahl Verehrer von bester Qualität zuführen wird.

Das Thema der folgenden Variationen (D-moll 6/8, Siciliano, *Andante con moto*) ist in zwei Theilen mit einem selbständigen Ritornell gegliedert. Die Hauptmelodie lautet wie folgt:

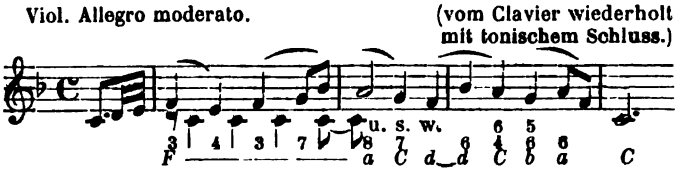


Das Ritornell führt eine springende Triolenfigur und am Schluss einen raschen Lauf der D moll-Scala durch zwei Octaven ein. Das Eigenthümliche der folgenden Variationen liegt nun darin, dass diese Motive des Ritornells in das Hauptthema hineingewebt werden: in der ersten Variation (für Clavier allein) das springende Triolen-Motiv, in der zweiten die Scalenläufe. Nach jeder dieser beiden Variationen kehrt das einfache Ritornell wieder. Die dritte Variation bringt D-dur und eine gesangreiche Melodie der Violine, wozu sich das Clavier im ersten Theil accompagnirend verhält und im zweiten in Nachahmungsformen sich enger zur Violine gesellt. Abermals das Ritornell, in eine kurze Cadenz auslaufend, und dann das oben bereits hervorgehobene Presto (2/4), von dem man nur nicht weiss, ob es auch als eine Variation gelten soll. Der Zuhörer wird es dafür nehmen (obwohl es mit dem Thema nichts gemein hat, als die Tonart D-moll und den zweitheiligen Takt), weil es sich unmittelbar anschliesst; er wird aber dann nicht recht wissen, was er mit dem ziemlich lang ausgeführten Stück machen soll, das übrigens sehr geistreich und für die Violine, wie für das Clavier gleich interessant behandelt ist. Das Thema, welches zuerst von der Violine in D-, dann von der rechten Hand des Claviers in A-, dann wieder von der linken Hand in D-moll (also in fugenartiger Behandlung) gebracht wird, aber gleich dreistimmig auftritt, ist folgendes:

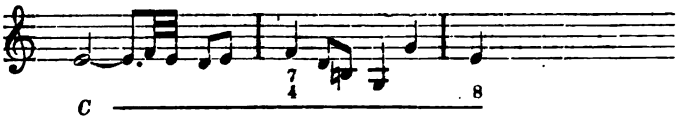


Es beherrscht den Satz vollständig, da die Sechszehntelbewegung nirgend abreisst, und ist fast ebenso consequent von seinen Gegenthemen begleitet, in deren Umgebung es gleich anfangs auftritt. Anlage und modulatorische Gestaltung des Stücks sichern ihm den Erfolg, da die verwandten Tonarten in fliessender Weise herbeigezogen sind, und Alles einen natürlichen Verlauf nimmt. Wir halten aber dafür, dass das Stück noch besser wirken würde, wenn es von den Variationen getrennt wäre, da man, wie schon gesagt, es als Variation auffasst und doch das Thema darin umsonst sucht. — Im Ganzen betrachtet ist diese Sonate als eine sehr willkommene Bereicherung unserer Literatur für die beiden Instrumente zu betrachten, und wird sicherlich überall, wo nicht absolute Zustimmung, doch lebhaften Antheil sich erringen.

Die zweite Sonate in F beginnt mit einem *Allegro moderato* in behaglichster Stimmung. Das Thema spricht dieselbe sofort in kürzester Fassung aus:

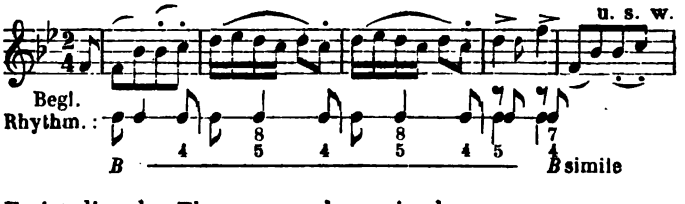


Schon im 15. Takt beginnt der Seitensatz, dessen Motiv noch kürzer ist:



Derselbe wird dann, unten und wieder oben, zweimal wiederholt und durch einen Refrain beschlossen. Nach einer Wiederholung dieser Partien erfolgt statt des Refrains ein enharmonischer Uebergang nach As, wo sich ein kleines an das Seitensatzmotiv anklingendes sehr hübsches Triolenmotiv vernehmen lässt. Der ganze erste (wiederholte) Theil zählt nur 43 Takte: eine Kürze der Fassung, die bald nach einer Periode, wo man Beethoven und Schubert an Länge zu überbieten suchte, um so mehr anzuerkennen ist, als die Motive doch etwas sagen, was nicht blos Phrase, sondern Gedanke heissen kann. — Den zweiten Theil bildet der Componist durch Engführungen des Hauptthemas und andere Nachahmungsformen, indem er die Modulationen von D-moll aus über C-moll, As-dur, H-dur und -moll, D-dur, D-moll nach *C*, der Dominante, führt. Die Bewegung scheint uns dabei etwas monoton. Nach der vollständigen Reprise erscheint das Hauptthema noch einigemal, und der durchaus wohlklingende Satz geht, stimmungsgemäss, im *pp* zu Ende.

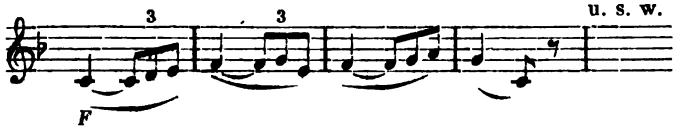
Der zweite Satz (B-dur 2/4, *Vivace scherzando*) beginnt mit einer seltsam phantastischen Einleitung in Octaven und in schwermüthigem Moll. Nach einem Halt auf der Dominante erklingt nun auf einmal im *pianissimo* das den Satz beherrschende Hauptthema, das an irgend eine Nationalmelodie anklingt und wobei man sich denken mag, dass es mit Castagnettenbegleitung zum Tanze diene:



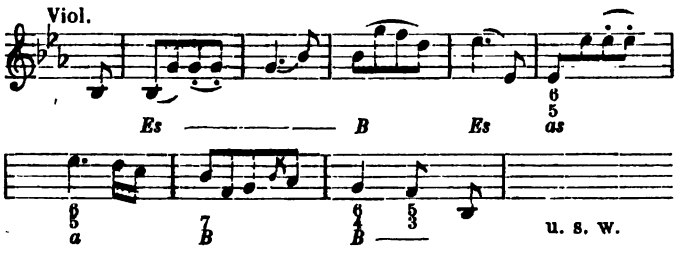
Es ist dies das Thema, von dem wir oben sagten, es passe nicht recht in eine Sonate. Wenigstens wüssten wir bei den Hauptmeistern (ausser etwa J. Haydn) keinen Satz, der sich dazu in einen Vergleich stellen liesse. Vielleicht würde eine geistvollere Bearbeitung, das Heranziehen des Themas zu polyphonem Satz, die Berechtigung des Motivs in besseres Licht gesetzt haben. Der Componist operirt nämlich mit demselben fast nur harmonisch-modulatorisch, freilich sehr hübsch; aber nur eine thematische Bearbeitung, d. h. keine steif contrapunktische, sondern geist- und humorvolle, würde zu dem oben bezeichneten Zwecke dienlich gewesen sein. Wir erinnern

Digitized by Google

hier an das nachcomponirte Finale zum grossen B-Quartett von Beethoven, das für solchen Fall als Muster dienen konnte. Bei Kiel scheint uns der Hauptfehler darin zu liegen, dass das Thema, obwohl in verschiedenen entfernten Tonarten reizend und überraschend genug auftretend, doch immer nur in der Oberstimme zu hören ist, oder doch, wo es partiell in den Bass übergeht, seinen Charakter gänzlich verändert. — Ein Mittelsatz in F-dur, der später auftritt



scheint uns in der Erfindung nicht bedeutend. Durchgreifender wirkt ein zweiter Mittelsatz in Es, der in seiner Melodie schönen Schwung besitzt:



Nun folgt das Finale mit den Variationen über das »Es ritten drei Reiter«. Dieselben, sechs an der Zahl und mit einem *quasi Presto* zum Schluss, durch ihr Thema schon nicht recht in eine »Sonate« passend, scheinen uns nicht energisch und bestimmt genug in der Durchführung neuen aus dem Thema gewonnenen Stoffes. Das Hauptmotiv des Themas erscheint überall fast unverhüllt, und das Uebrige, was in den Variationen als selbständiger Stoff auftreten sollte, um das Interesse immer rege zu erhalten und zu steigern, scheint uns nicht von hinreichendem Belang. Nur die vierte und fünfte Variation machen davon eine Ausnahme, indem wenigstens der Charakter sich einmal gründlich verändert. Das beschliessende Presto ist recht lebendig, ruft aber den Vergleich mit Schumann hervor. Gegen den Schluss finden wir einige Modulationen, die mehr gewagt und unverständlich, als schön und hinreissend heissen können. Sie klingen wie eine Concession an eine gewisse Partei, die in neuerer Zeit Lust bezeigt, Kiel zu den ihrigen zu rechnen, wozu im Allgemeinen keine Veranlassung vorhanden ist, da Kiel sich durchaus einer maassvollen und in der Form strengen Haltung befleissigt — Eigenschaften, die ihm von Rechts wegen gerade den entgegengesetzten Erfolg bei derselben eintragen sollten.

Berichte.

Halberstadt. † Am 23. September wurde durch den hiesigen Tanneberg'schen Musikverein in Verbindung mit dem Quedlinburger Gesangverein der Messias von Händel aufgeführt. Die Durchführung war eine vortrefflich gelungene; die Leistungen des Orchesters, in dem die herzogl. Kammermusiker Blumenstengel, Eggeling, Kindermann und Sommer aus Braunschweig, Concertmeister Beck aus Magdeburg u. A. mitwirkten, waren in Präcision, Ensemble, Reinheit, Festigkeit des Einsatzes, Discretion und Wahrung der dynamischen Verhältnisse allen Lobes werth. Auch die Blasinstrumente, dieses gewöhnliche Kreuz orchestraler Aufführungen, zu denen die Mitglieder für den Tag von allen Winden zusammengeweht sind, hielten sich wacker, kräftig eintretend hier, maassvoll zurücktretend dort. Die Chöre, von zwei zahlreichen, wohlgeschulten Vereinen kräftig, frisch, schwunghaft, in *piano*, *cresc.* und *decresc.* wie aus einem Gusse, fast durchweg mit sicherm Einsatz und ohne Schwankungen des Taktes vorgetragen, verfehlten eines tiefen Eindrucks nicht. Die Soli vertraten die Damen Wigand aus Leipzig (Sopran) und Bär aus Berlin (Alt), und die Herren John aus Halle (Tenor) und Thelen aus Braunschweig (Bass). Der Letztere machte mit seinem Vortrag, der, an Kraftäusserungen überreich, nicht immer die Grenze des Aesthetisch-Berechtigten einhielt, und mit seiner Auffassung, die, an der Oberfläche haftend, selten in die Tiefe der grossen Tondichtung eindrang, nicht den Eindruck, dass das Oratorium das gewohnte Feld seiner künstlerischen Thätigkeit sei. Herr John besitzt eine schöne Stimme, doch stand sie ihm nicht immer nach Wunsch zu Dienst, und dem Vortrag fehlte, schien uns, das ganze Herz. Den Preis trugen die beiden Damen davon, die, in maàssvoller Ruhe, Rundung der Coloraturen, Frische, Reinheit, Gleichmaass der Stimmregister, Tiefe der Auffassung, Hingebung an das Tonwerk, Vorzügliches leisteten, und Arien, wie: Er ward verachtet etc. und: Er weidet seine Heerde etc., werden selten in so classischer Vollendung gehört werden. Der Abend vereinigte dann die Mitglieder der Vereine und eine grosse Zahl von Gästen in dem Logensaal zu einem Festessen, welches durch eine Menge trefflicher musikalischer Vorträge gewürzt und geweiht wurde. Die oben genannten Herren aus Braunschweig trugen die Variationen von Haydn über »Gott erhalte Franz den Kaiser« in gewohnter Meisterschaft vor, die Solisten erfreuten durch köstliche Lieder in reicher Auswahl, und der Quedlinburger Gesangverein trug einige Lieder von der Composition ihres Musikdirectors Schröder vor, die von dem schönen Talent des Componisten und seiner Fähigkeit, sich in die feinen Nüancen eines sinnigen Textes zu vertiefen und sie musikalisch zu gestalten, glänzendes Zeugniss ablegten und wohlverdienten Beifall ernteten.

Leipzig. *S. B.* Eine neue Reihe von Abonnement-Concerten hat vorigen Donnerstag begonnen. Was wird die Saison bringen? Es herrscht in Leipzig nicht die Sitte anderer Städte, dem Publicum bei der Abonnementseinladung wenigstens im Allgemeinen zu sagen, was man ihm in der bevorstehenden Concertreihe bieten werde. Wer da ängstlich wäre, könnte also in Leipzig behaupten, man kaufe, indem man abonnirt, sozusagen die Katze im Sack. »Wird man vorwiegend alte Scharteken zu hören bekommen?« — »Wird man uns mit Experimenten plagen und uns Sachen vorspielen lassen, die einmal aufgetaucht auch wieder verschwinden, um im Gewandhause nie wieder gehört zu werden?« Das sind die Fragen, welche die Liebhaber des Nächtigen oder möglichst Neuartigen, und ängstliche Gemüther aufzuwerfen pflegen. Uns ist darob nicht bange. Das Gewandhaus hat feste Traditionen, und wenn denselben, wie allem Festgewordenen, auch die Schattenseite nicht fehlt, so ist man doch wenigstens vor den gröbsten Irrthümern sicher. Und so sind wir denn überzeugt, dass das Gewandhaus auch in der beginnenden Saison am Ausgezeichneten und Altbewährten festhalten wird; denn das Bleibende im Wechsel zur Darstellung zu bringen, das ist die Aufgabe eines grossen Concertinstituts, nicht aber, nach Art eines Taschenspielers, einen bunten und überraschenden Wechsel herbeizuführen, wobei man statt der Taube auf einmal nur einen Sperling in seiner Hand sieht. Die Literatur der Musik ist eine so unerschöpfliche, dass die Direction gar keine Experimente zu machen nöthig hat, um für die nöthige Abwechslung zu sorgen. Sie wird gewiss auch die lebenden Tonsetzer wie bisher berücksichtigen; aber sie wird sich nicht vom Namen, sondern vom Werthe leiten lassen; und da bürgen uns ja Musiker von Geschmack und Bildung *par*

Digitized by Google

excellence wie Reinecke und David dafür, dass das Publicum der Gewandhausconcerte mit unreifen, schwächlichen oder gänzlich verschrobenen Producten verschont bleiben werde.

Das erste Concert bewegte sich in der obigen Richtung und brachte fast durchaus Werke, über die wir freilich hier nichts zu sagen haben, weil sie im Gewandhause alte Bekannte sind und auch unsern auswärtigen Lesern nicht fremd sein können: Zum Beginn die Fest-Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, zum Schluss Schubert's Cdur-Symphonie! In der Mitte David's Violinconcert in D-moll, vom Componisten reizend vorgetragen. Ausserdem Gesangsvorträge einer russischen Sängerin, Frau Alexandra von Kotschetoff aus Petersburg, welche sich vielen Beifalls erfreuten. Die genannte Dame ist im Besitz einer sympathisch anklingenden weichen und edlen Sopran-Stimme, grosser Reinheit der Intonation und eines künstlerisch durchgebildeten, geistig belebten Vortrags. Einen kleinen Mangel im Tonansatz abgerechnet, da Frau Kotschetoff die Töne öfters von unten hinaufzieht, gleichsam mit einem Vorschlag begleitet, haben wir an diesem Gesange nichts auszusetzen, freuen uns vielmehr, wieder einmal eine fein und warm fühlende Sängerin gehört zu haben. Ihre beiden Vorträge bestanden in Mendelssohn's Arie aus Elias: »Höre Israel«, und einer (mit russischem Text gesungenen) Cavatine mit vorhergehendem Recitativ aus Glinka's Oper »Russlan und Ludmilla«. Es war uns interessant und lieb, diesen Componisten endlich auch von einer erfreulichen Seite kennen zu lernen. Die Ouvertüre zu derselben Oper nebst manchem andern im Jahre 1857 oder 1858 Erschienenen hatte uns keine grosse Meinung von ihm beibringen können, namentlich missfielen uns die lärmenden und rohen, sich an neueste Italiener anschliessenden Instrumentalstücke, die in Deutschland auch sonst unmöglich Anklang finden konnten. Die in Rede stehende Arie zeichnet sich dagegen durch absoluten Wohlklang, feine Züge und treffliche Instrumentation aus; ein klein wenig Monotonie, wie dies den Melodien der slavischen Völker eigen, steht ihr nicht einmal übel — kurz, die Arie zog uns um so mehr an, als wir nicht ohne Vorurtheil an dieselbe herantraten. Im Publicum schien sie jedoch weniger Wirkung zu machen; wenigstens fand die Mendelssohn'sche Arie eine weit allgemeiner beifällige Aufnahme. — Die Instrumentalstücke des Concerts wurden, wenn wir von der unreinen Stimmung einiger Bläser zu Anfang der Ouvertüre absehen, mit jener ausgezeichneten Präcision und Feinheit, und mit jenem Schwunge gespielt, die unserem Gewandhaus-Orchester eigen sind.

Nachrichten.

Zeitungsnachrichten zufolge ist Joachim wieder nach Hannover zurückgekehrt. Von einer Ausgleichung der bestandenen Differenzen verlautet aber noch nichts.

Von Meinardus hören wir, er sei nach Dresden übergesiedelt. Von einer Anstellung in Oldenburg scheint also keine Rede. Seine Stelle in Glogau ist durch H. O. Bolk besetzt worden.

Ueber Frl. Ubrich, kgl. Hannoversche Hofopernsängerin, von welcher unser dortiger Correspondent einst meldete, dass sie nach Paris gegangen sei, um dort eine weitere Ausbildung zu geniessen, wird berichtet, dass sie, nach Hannover zurückgekehrt, daselbst mit grossem Erfolg aufgetreten sei und bedeutende Fortschritte dargelegt habe.

Die Sängerin Frl. Orgeni ist im Berliner Opernhause mit bedeutendem Erfolg aufgetreten und engagirt worden.

In den Wiener »Recensionen« Nr. 36 und 37 steht ein Artikel »Die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche zu Dresden«, worin sehr über das dürftige Repertoire dieses Instituts geklagt wird. An den 52 Sonntagen des Jahres 1864 seien 27mal Messen von Reissiger (eine derselben 8mal), 9mal Messen von Schuster, 5mal von Mozart, je 3mal von Hesse, Hummel und Krebs, endlich 2mal von Naumann aufgeführt worden.

Leipzig. Das Stadttheater brachte im September folgende Opern zur Aufführung: Martha (2 mal), Troubadour (1 mal), Don Juan (1 mal), Hochzeit des Figaro (1 mal), Die lustigen Weiber von Windsor (2 mal), Die Entführung aus dem Serail (2 mal), Der Freischütz (1 mal), Die Hugenotten (1 mal), Die Stumme von Portici (1 mal), — ein Repertoir, das um so mehr Anerkennung verdient, als die Leipziger Messe in diese Zeit fiel. — In den ersten Tagen des October fand eine Aufführung des Tannhäuser von Wagner statt.

Briefkasten der Redaction.

N. in *H.* Ueber die K. T. finden Sie hinreichende Aufklärung in Marx' Compositionslehre, Band I. — *N.* in *W.* Lassen Sie ja bald in Betreff der historischen Thatsachen von Sich hören. — ∼ in *B.* Jammerschade! — *K.* in *G.* Hat uns sehr gefreut. — *W.* in *B.* Um Antwort wird gebeten. — *W.* in *H.* Wie steht es mit den »Fragen«? Giebt es keine, so müssten wir Geschehenes ungeschehen machen!

ANZEIGER.

[157] **Neue Musikalien**
im Verlag von **Fr. Kistner** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bennett, Wil. St., Präludium für das Pianoforte. . . .	—	7½
Chopin, Fréd., Op. 10. Douze grandes Etudes pour le Piano. Nr. 1—12 à 7½ und 10 Ngr.		
Hartmann, L., Op. 15. Impromptu-Valse pour Piano . .	—	15
—— Op. 19. Nocturne symphonique pour Piano	—	10
Horn, Aug., Op. 20. »Dem Vaterland«. Gedicht von C. G. Fritzsche, für vierstimmigen Männerchor. Part. u. St. .	—	7½
Kücken, Fr., Op. 79. »Waldleben«, Concert-Ouverture für grosses Orchester. Partitur	3	—
Orchesterstimmen	4	20
—— Op. 82. Nr. 1. Schlummerlied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für Alt oder Bariton	—	7½
—— Dasselbe für Sopran oder Tenor	—	7½
Mayseder, J., Op. 65. Grand Quintetto Nr. 4 pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle	2	—
Reissiger, C. G., Op. 56. 4me grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Nouvelle Edition en Partition .	2	20
Satter, Gustav, Op. 66. Sonate für Pianoforte	1	10
—— Op. 68. A toi mes pensées! Romance pour le Piano .	—	15
Willmers, Rud., Op. 119. »Vision«, Frescobild für Pfte. .	—	25

[158] **Neue Entre-Acte**
für Theaterdirectionen und Orchester.

Soeben im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Charakterstücke und Zwischenacte
für kleines Orchester
zum Gebrauch für Concert und Theater
von
A. F. Riccius.

Op. 35. Heft 1. . . . . 4 Thaler.
- 2. . . . . 3 Thaler.

[159] **Metronomen**
nach **Mälzel**
durch **Breitkopf und Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Metronomen mit einfacher Pendelbewegung . . . . . 2 Thlr.
Dergl. mit Schlagwerk . . . . . 6 -
Dergl. mit Schlagwerk und Taktglocke . . . . . 7 -

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. October 1865. **Nr. 42.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Studie (Fortsetzung). — Recensionen (Orchestermusik). — Berichte aus Berlin, Bremen und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

(Fortsetzung.)

In derselben Zeit, wo sich in Deutschland eine selbständige Richtung des Violinspiels ausbildete, sehen wir auch in Frankreich dasselbe Bestreben hervortreten, im Violinspiel sich einen selbständigen Weg zu bahnen. Allerdings auch hier, wie dort, aus der Schule der Italiener entsprossen, schlägt doch auch in Frankreich eine gewisse eigenthümliche Richtung Wurzel und bildet sich nach und nach zur nationalen Schule aus. Der Erste, welcher uns unter den älteren französischen Violinspielern hierin von Bedeutung entgegentritt, ist Pierre Gaviniés (1728—1800), der sich durch sein vortreffliches und fertiges Spiel, wie durch gelungene Compositionen, z. B. seine F moll-Sonate, »*Le tombeau*« betitelt, wie auch durch seine Violinconcerte wesentlich auszeichnete. Im Alter von 72 Jahren componirte und spielte er selbst noch sein Studienwerk, betitelt: »*Les vingt-quatre Matinées*« oder »24 Etuden«. Dieses treffliche Werk würde allein genügt haben, um seinen Ruf zu begründen, denn jede dieser Studien bekundet den vollendeten Meister der Technik und sind dieselben noch jetzt als eine schwierige Aufgabe, besonders für die Beherrschung weiter Spannungen in Doppelgriffen, Arpeggien, rapider Geläufigkeit, Sicherheit der Lagen und der Bogenführung, zu betrachten, so dass sie noch immer zur Uebung für den bedeutend vorgeschrittenen Schüler verwendbar sind — die neu von F. David sorgfältig bezeichnete Ausgabe derselben beweist das Ausgesprochene. Gaviniés wurde von Viotti der französische Tartini genannt und wird allgemein als der Gründer des classischen französischen Violinspiels angesehen. Wer seine unmittelbaren Schüler waren, konnte nicht ermittelt werden, doch dürfte unter seinen Einfluss Berthaume (1756—1802) zu rechnen sein. Berthaume, der gleich trefflich als Künstler, wie als Componist, Virtuos und Lehrer war, hat in seinen zahlreichen Compositionen, besonders aber in seinen Violinconcerten nicht Unbedeutendes gegeben. Denn wenn dieselben auch durch neuere Meister in den Hintergrund gedrängt wurden, so behalten sie nichts desto weniger noch einen bedeutenden Werth und sind namentlich für die Geschichte der Ausbildung des Violinspiels von grosser Wichtigkeit. Neben einem überaus grossen Reichthum an wohlthuenden Melodien sind sie voll Grazie und verlangen mehrentheils ebensoviel feurige Bravour, als reine Intonation des Spiels. Diese Seite der Technik eignete sich sein älterer Schüler Barthelemy Bruni (1760—1840) zunächst an, ohne aber, in rein musikalischer Beziehung, in seinen Compositionen — über 100 Violin-Duetten, -Trios etc. — eine geistige Vertiefung des Inhalts erkennen zu lassen. Eben so wenig vermochte dies ein weiterer Schüler Berthaume's, Anton Lacroix (1765—1812), der in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Frankreich für einen der ersten Violinvirtuosen galt. Beide wurden aber von dem jüngsten dieser Schule in den Schatten gestellt, indem derselbe, in seiner Art, das eigentlich ächt französische virtuose Violinspiel kennzeichnet: Carl Philipp Lafont (1781—1839). L. Spohr charakterisirt ihn (a. a. O. II. S. 136) so: »Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie und würde ein ganz vollkommener Geiger sein, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tieferes Gefühl verbände und sich das der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen, zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiss, so bleibt und lässt er doch dabei kalt. Dass Lafont's Virtuosität sich immer auf einige Musikstücke auf einmal beschränkt und er Jahre lang dasselbe Concert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, ist bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Execution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln, doch fühle ich mich ausser Stande, es nachzuahmen und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich eine bis sechs Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, dass man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst absterbe.« Dass Letzteres bei Lafont schliesslich eintrat, beweisen seine Masse von kleineren Compositionen, *Airs variés* etc., die er in Compagnie mit dem auf gleicher Stufe stehenden Claviervirtuosen Henri Herz bis an sein Lebensende fertigte. Dadurch führte Lafont die seichteste Verflachung und das Wohlgefallen an oberflächlichen Unterhaltungsstücken herbei, an welchen namentlich die französische virtuose Violinliteratur eine sehr reiche Zahl aufweisen kann, wo an Werthlosigkeit immer eine Nummer die andere übertrifft. Die Beschäftigung mit derlei geistlosen Productionen stumpft den Sinn des Künstlers für

Digitized by Google

jede ernste und werthvolle Arbeit ab, ohne seine technische Fertigkeit in einer besondern Weise zu fördern.

Wenden wir uns nunmehr einer Richtung des Violinspiels zu, zunächst einem Künstler, welcher als der eigentliche Schöpfer der modernen Spielweise zu betrachten ist.

Johann Baptist Viotti (1753—1824),

Schüler von Pugnani, vereinigte in seinem Violinspiel alle Vorzüge seines Lehrers. Die grösste Brillanz verband er mit Eleganz und Empfindung, grossartigem Ton und Sicherheit der mannigfachsten Bogenführungen. Das Staccato kommt bei Viotti nur vereinzelt, das Flageolett u. dergl. Künsteleien nie vor, dagegen verlangen seine Compositionen eine breite und kräftige Bogenführung, eine sichere und feste linke Hand; da Viotti meistentheils eine und dieselbe Lage (Position) bei seinen Passagen innehielt, so wurde er dadurch genöthigt, die Figuren auf verschiedenen Saiten auszuführen. Das Vibriren benutzte er, doch mit grosser Discretion, indem er sich klar war, dass diese Spielmanier dem Tone der Violine zwar eine Aehnlichkeit mit der leidenschaftlich tiefbewegten Menschenstimme giebt, aber zu oft angewendet seinen Werth als Ausdrucksmittel verliert und dem Spiele den höchsten Reiz der Naivetät und Natürlichkeit raubt. Seine Compositionen spielte dieser Meister, ohne Beliebiges von Verzierungen hinzuzuthun, und sind dieselben in den gedruckten Werken Viotti's überall da genau angegeben und ausgeschrieben, wo sie am Platze sind. Nur die Cadenzen, welche am Ende des ersten und letzten Satzes, manchmal auch im Adagio üblich und gebräuchlich waren, sind der Phantasie des Spielers überlassen und der Freiheit des Künstlers anheimgestellt, in welcher Art und Weise dieselben von ihm ausgestattet werden. In dieser Aufgabe zeigt sich die Bildung des Künstlers, sowohl was Spiel, als was Wahl der technischen Mittel zur Darlegung der Fertigkeit etc. anlangt, als überhaupt in dem Erkennen des Stils und Charakters eines Tonstücks.

Viotti's Violincompositionen waren die ersten, welche die Leidenschaft und Energie in diese Gattung einführten und werden noch jetzt als Musterwerke in Bezug auf Grossartigkeit und begeisterte Eingebung betrachtet, weshalb sie noch allgemein als die vortrefflichste Grundlage des classischen Violinstils betrachtet und sowohl zum öffentlichen Vortrage, wie zum Unterricht benutzt werden. Es sind von diesem Meister 29 Concerte für die Violine mit Orchesterbegleitung erschienen, nämlich 3 in C-dur, 2 in E-dur, 5 in E-moll, 3 in D-dur, 1 in D-moll, 4 in A-dur, 1 in A-moll, 5 in H-moll, 1 in G-dur, 1 in G-moll und 2 Doppelconcerte für 2 Violinen mit Orchester in F-dur und H-moll. Ausserdem 12 Solo-Quartette, 21 Trios für 2 Violinen und Cello, 51 Duetten für 2 Violinen, 12 Solo-Sonaten für Violine und Bass, die letzten dieser Art.

Eine grosse Zahl vortrefflicher Schüler trugen nicht wenig dazu bei, den Namen dieses Künstlers zu verherrlichen. Merkwürdigerweise sind es meistentheils Franzosen, nur ein Deutscher konnte sich rühmen, vorübergehend die Anweisung Viotti's genossen zu haben (F. W. Pixis). Der Zeitfolge nach nennen wir Rudolph Kreutzer (1765—1834), Jean Baptist Cartier (1765—1838), d'Alday le jeune (1770—1808), Louis Labarre (1771—1810), Pierre Baillot (1771—1835), Pierre Rode (1774—1830), Philipp Libon (1775—1830), Andreas Robbrecht (1797—1860).

Unter dieser Zahl zeichneten sich besonders R. Kreutzer, P. Rode und P. Baillot aus, da sie die Hauptträger des classischen Violinstils ihres Meisters für die nächstfolgende Zeit wurden. Der älteste unter diesen drei Künstlern wurde anfänglich von A. Stamitz in Paris gebildet und trat erst später, zur Vollendung seiner Ausbildung, in die Schule Viotti's ein, die in ihren Grundprincipien mit der ältern deutschen Schule übereinstimmt, nämlich langer Bogenstrich, grosser Ton, gewissenhaft reine Intonation und Deutlichkeit der Passagen. Kreutzer's 19 Violin-Concerte mit Orchesterbegleitung standen schon zu ihrer Zeit in grossem Ansehen und wurden überall gern gehört; aber auch jetzt noch zählt man sie zu den besten dieser Gattung, durch welche das classische Violinspiel vertreten ist. Ausser der dankbaren Solostimme, in welcher mehreremal das springende, hüpfende Staccato (ricochetirendes Staccato) zur Anwendung kommt, welches sonst der Viotti'schen Schule nicht eigen ist, sind dieselben in den Solostellen und besonders in den Tuttisätzen meisterhaft instrumentirt und athmen einen ächt französischen Charakter, nach Art der Boieldieu'schen Operncompositionen. Durch Kreutzer wurde auch die Aufmerksamkeit der Violinspieler auf die verschiedene Klangwirkung jeder einzelnen Saite der Violine hingelenkt, weshalb er bei seinem Spiele und in seinen Compositionen häufig die Lagen wechselte und Gesang und Passage in geeigneter Weise mehr auf derselben Saite spielte, durch welches Verfahren der Melodie und den kühnen Gängen eine grössere Brillanz und ein eigenthümlicher Reiz bezüglich des gleichmässigen Klanges zu Theil ward. Die grösste Verbreitung unter Kreutzer's Compositionen haben seine 40 Etüden oder Capricen für die Violine erhalten, die in ihrer Art einen classischen Werth haben; es dürfte wohl kaum ein guter Violinspieler gefunden werden, der dieses Werk nicht als Grundlage seines Studiums benutzt hätte. Als nächsten Kunst- und Gesinnungsgenossen bezeichnen wir:

P. Rode, der in seiner Spielweise ganz der Abglanz seines Lehrers war. Nur in einem Punkte wich er von demselben ab und stimmte darin mit dem Vorigen überein, dass auch er häufig die Positionen wechselte und soviel als möglich immer auf einer Saite blieb. Sein Bogenstrich war, wie bei allen Viotti'schen Schülern, lang, gross und kräftig, sein Ton voll und stark, die Intonation rein und die Technik, selbst in Sprüngen bis in die entfernteste Höhe, sicher und correct, seine Doppelgriffe, obgleich nur sparsam verwendet, waren gut, die grössten Schwierigkeiten überwand er im Allegro mit Leichtigkeit. Nur der Vortrag soll — nach Spohr's Ausspruch — etwas kalt gelassen und nicht elektrisirt und hingerissen haben. Bei allen seinen Vorträgen soll ihm eine classische Ruhe besonders eigen gewesen sein, wodurch er mehr imponirte als aufregte. Er war der bedeutendste Rival von Kreutzer, der wohl mit diesem, Rode aber nur mit sich selbst zu vergleichen gewesen sei. Seine 12 Violinconcerte nehmen jetzt noch einen hervorragenden Platz in der Violinliteratur ein, obgleich sie die Bedeutung der Viotti'schen nicht erreichen und an Originalität selbst den Kreutzer'schen nachstehen. Die Themen und Passagen derselben sind im ächt classischen Violinstil geschrieben und von vorzüglicher Lieblichkeit. Der Plan seiner Sätze ist gut aufgefasst und voll eigenthümlicher, Rode charakterisirender Züge. Noch jetzt zählen sie zu den besten dieser Gattung und sind von allen Violinisten gespielt worden. Am meisten verbreitet sind sein Adur- (Nr. 13), Bdur- (Nr. 6), Amoll- (Nr. 7) und Emoll- (Nr. 8) Concert, die Gdur-Variationen waren aber so beliebt, dass selbst die als Gesangskünstlerin berühmte Catalani sie zur Darlegung ihrer Kunstfertigkeit sehr häufig benutzte. Für Unterrichtszwecke gelten neben den vorgenannten Concerten seine »*Douze Etudes pour le Violon*« als ein classisches Werk. Durch Rode wurden die Quartette mit Solo-Violine sehr beliebt, deren er acht ge-

Digitized by Google

schrieben hat, doch sind dieselben wie seine übrigen kleineren Compositionen mehr in Vergessenheit gerathen, da sie an und für sich nicht von grosser Bedeutung sind.

Nicht minder wichtig als die beiden Vorigen möchten wir Pierre Baillot nennen, der als Virtuos mit ihnen auf gleicher Höhe stand, nur nicht als Componist, jedoch als Lehrer noch einen wichtigeren Platz als beide Vorgänger einnimmt, mit denen er zwar die erste Methode des Violinspiels für das Pariser Conservatorium gemeinschaftlich bearbeitet, aber durch seine »*Nouvelle Méthode l'Art de Violon*« das frühere gemeinschaftliche Werk ganz in Schatten stellte und damit den Beweis lieferte, dass auch die frühere Methode in der Hauptsache ihn zum Verfasser hatte. Das selbständige Werk Baillot's enthält zahlreiche treffliche Studien und Andeutungen für den Lehrer, die neben denen von Campagnoli schon vom ersten Anfange an zu benutzen sind. Baillot ist der Hauptträger der neueren französischen Violinschule, denn sein Spiel zeichnete sich durch Kühnheit, Grossartigkeit und Correctheit des Stils, sowie durch kräftige Bogenführung und reine Intonation aus.*) »Es war dasselbe im Technischen fast ebenso vollendet wie bei Lafont und seine Vielseitigkeit beweist, dass er es war, ohne zu jenem verzweifelten Mittel Lafont's seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielte ausser seinen eigenen Compositionen auch fast alle anderen der älteren und neueren Zeit, besonders Haydn und Boccherini. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigenthümlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck schien aber mehr als ein erkünstelter, als natürlicher, sowie überhaupt sein Vortrag mehr durch das scharfe Hervortreten der Mittel etwas manierirt. Seine Bogenführung war gewandt und Nüancen-reich, aber nicht so frei wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön wie der von diesem und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu hörbar. Seine Compositionen zeichnen sich vor denen fast aller neueren französischen Violinspieler durch Correctheit aus; auch ist ihnen eine gewisse Originalität nicht abzusprechen; aber etwas Erkünsteltes, Manierirtes und Veraltetes im Stil macht, dass sie meistens kalt lassen und schon jetzt mehr der Vergessenheit anheim gefallen sind.«

Die Vorzüge seines Spiels übertrug er bei einer ächt pädagogischen Lehrmethode mit Gewissenhaftigkeit auf seine zahlreichen Schüler, unter denen als der älteste und einflussreichste Anton Franz Habeneck (1781—1849) obenan steht. Derselbe nimmt nicht nur unter den Violinspielern Frankreichs, sondern überhaupt als Künstler einen Ehrenplatz ein. Er war ein brillanter Geiger, der viel Noten mit grosser Fertigkeit und vieler Leichtigkeit spielte, nur war sein Bogenstrich etwas rauh. Durch seine begeisternde Wirksamkeit sind die Werke Beethoven's, besonders die Quartette und Symphonien, zuerst in Paris der Oeffentlichkeit zugeführt worden, wobei er sich selbst wieder als ein ebenso fertiger, als tief denkender und fein fühlender Violinspieler bekundete. Von seinen Compositionen sind nur wenige veröffentlicht worden, nämlich 2 Violinconcerte und einige kleinere Stücke für die Violine, die aber keine künstlerische Bedeutung erlangten.

Mit diesem Künstler scheint vorläufig die classische Richtung des französischen Violinspiels abgeschlossen zu sein, denn weder sein Schüler Artot noch Alard haben dazu beigetragen, der französischen Violinschule die edle künstlerische Weise zu bewahren, die ihr im Anfange eigen war, noch sind andere französische Violinspieler zu nennen, die die Virtuosität mehr als blos zur Darlegung äusserlicher Fingerfertigkeit und Sinnenreizes benutzen und die classische Verwendung der Technik erkennen lassen.

Eine grössere Idealität hatte sich eine Zahl deutscher Künstler gewahrt, welche mit den vorgenannten französischen fast zu gleicher Zeit lebten und deren Namen sowohl als Virtuosen, wie als Lehrer sich in geachtetem Andenken erhalten hat.

Hier ist zunächst Ignaz Schuppanzigh (1776—1830) in Wien zu nennen, der als treuer Interpret der Beethoven'schen Kammermusik bis zu seinem Tode einen hochgeachteten Ruf genoss, obgleich er als Componist keine hohe Stellung einnahm. Mehr war dies bei seinem Schüler Jos. Mayseder (1789—1863) der Fall, indem dieser sich vorwiegend der eleganten Spiel- und Vortragsweise zugewendet hatte. Er überwand die technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und Bravour und führte den Bogen mit Sicherheit und grösster Eleganz; sein Ton war nicht gross zu nennen, jedoch war derselbe angenehm und beseelt. Seine Compositionen entsprechen ganz seiner Spielweise, sie sind zwar nicht classisch, doch anmuthig und lieblich und dabei höchst dankbare Aufgaben für kunstgeübte Spieler.

Ein um einige Jahre älterer Zeitgenosse und Landsmann des Vorigen war Franz Clement (1784—1849). Ein geborenes Genie für die Violine, welches von der Natur bestimmt war, ein deutscher Paganini zu werden; leider hat er diese Erwartungen nie erfüllt. Alles, was er wollte, konnte er; aber dass er nur so wenig wollte von dem, was in ihm lag, dies ist seine schwerste, nimmer zu entschuldigende Unterlassungssünde. Er schritt nicht rüstig mit der Zeit fort, weshalb er nothwendig sich selbst überleben musste. Für diesen Künstler und seine Spielweise componirte Beethoven sein herrliches Violinconcert Op. 61, auch hat Clement selbst zahlreiche Compositionen hinterlassen, die aber, wie sein Spiel, durch die Flüchtigkeit und die Leichtigkeit im Entwerfen, Ordnen und Schaffen ohne nachhaltigen Erfolg blieben. Als ein Schüler von Jarnowick, dessen Bekanntschaft er als Knabe auf einer Kunstreise in London machte, vereinigte er bei grossem Ton die rapideste Technik mit kräftiger Bogenführung.

Als der jüngste der Wiener Violinspieler aus dieser Zeit ist Joseph Böhm (1798—1855) zu nennen, welcher als Schüler von P. Rode die Schule dieses Meisters in seinem Spiele treu bewahrte und sich sowohl als Virtuos, wie als Componist auszeichnete. Sein Ruf als Lehrer steht aber seinen übrigen Leistungen voraus, wie dies viele Zöglinge des Wiener Conservatoriums, vor allen aber Ernst und Joachim, bewiesen haben, die als Bürgen seiner trefflichen Lehrmethode dienen können. Sein Spiel wird als höchst zart, ungemein rein, ideal und seelenvoll gerühmt.

Weit überholt nach jeder Seite hin wurden diese Wiener Künstler durch einen Norddeutschen, dessen Grösse als Violinspieler, Componist und Lehrer von keinem Lebenden übertroffen wurde und der durch die Eigenartigkeit seines Spiels und seiner Compositionsmanier sich einen besondern Namen erworben hat; es ist dies

Ludwig Spohr (1783—1859).

Wir können diese Periode wohl kaum würdiger schliessen, als mit diesem Künstler, der über die meisten seiner Zeitgenossen weit hervorragt. In chronologischer Folge zählt Spohr zu der von J. Stamitz gegründeten älteren deutschen, sogenannten Mannheimer Schule, indem er, ein Schüler von F. Eck, das deutsche Gemüth und die natürliche Empfindung in seinen Leistungen erkennen lässt. Als Vorbild

*) Nach Spohr, Selbstbiographie Bd. II S. 137.

Digitized by Google

nahm er sich schon früh P. Rode, den er sowohl im Spiel, wie in der Composition als Muster betrachtete und dessen einzelne Werke für Violine Spohr auch am häufigsten, in der ersten Zeit seiner Künstlerlaufbahn, zum Studium und öffentlichen Vortrag wählte. Sein Dmoll-Concert Op. 2 lässt dies auch ziemlich sicher erkennen. Erst von 1807 an glaubt Spohr selbst, die Rode'sche Manier überwunden zu haben, so dass sich erst von da an sein Stil und die ihm eigenthümliche Vortragsweise entwickelte. Sein Spiel charakterisirt sich von da an durch einen grossen Ton, den er mit langem und festem Bogenstrich, bei stets gerader Führung desselben, hervorbrachte. Sein Staccato, welches er nur aufwärts bis zur Hälfte des Bogens ausführte, war kernig und bestimmt. Kurze bestimmte Motive rhythmisirte er sehr scharf durch den Bogenstrich, zartere Stellen und Gesangsthemen, sowie Pianopassagen wurden von ihm vom Stege entfernt in der Nähe des Griffbrets ausgeführt. Mit einer beinahe beispiellosen reinen Intonation, Fertigkeit und Sicherheit seines Spiels verband er wunderbare Kraft und Seele des Bogens, Mannigfaltigkeit des Vortrags, Würde, Innigkeit und Anmuth. Spohr ging in seinem Spiele wie in seinen Compositionen ungeachtet aller enormen Schwierigkeit doch niemals darauf aus, blosse glänzende Fertigkeit zu zeigen oder durch moderne Künsteleien zu überraschen, weshalb er nie von dem künstlichen Flageolettspiel etc. Gebrauch machte. Seine Violinconcerte erscheinen als ein freier lebendiger Erguss einer gefühlvollen, elegisch gestimmten Seele, deren vernehmbarer Ausdruck in einem grossen, man möchte sagen hochadeligen Violintone wiedergegeben war. Dieser mächtige Violinton ist eine Haupt- und Charakterseite der durch Spohr begründeten modernen deutschen Schule und dürfte schon dadurch den Namen dieses Künstlers vor dem Vergessen bewahren, wenn nicht noch ausserdem in seinen verschiedensten Werken sich eine weiche, schwärmerische Stimmung kundgäbe, die sich gern in die Enharmonik und Chromatik verliert, ohne dadurch an Adel Einbusse zu leiden. Das Edle seiner ganzen Manier verleugnet sich nirgends, und eben dieser Zug, der sein ganzes künstlerisches Erscheinen durchströmte, hebt ihn über den grössten Theil seiner Zeit- und Kunstgenossen empor. Zahlreiche mehr oder weniger bedeutende Schüler haben seine Spielweise auf unsere Zeit übertragen und seine vorzügliche »Violinschule« enthält in klarer Sprache die Hauptgrundzüge seiner Spielmanier. Dieses Werk, in Verbindung mit den beiden früher genannten, von Campagnoli und Baillot, sichern dem classischen Violinspiel eine Grundlage, aus der nur tüchtige Musiker hervorgehen können.

Wie die ganze Spielart Spohr's stets ein grosses Ganzes war, so sind auch seine Violinconcerte von einer einheitlichen Idee durchströmt und in Form und Ausführung gleich trefflich, indem immer eins aus dem andern hervorwächst, wobei selbst die Begleitung nicht als eine leere Zuthat, sondern als nothwendiger Bestandtheil des Werkes erscheint. Aus diesem Grunde betrachten wir die Spohr'schen Violinconcerte, sowie seine Duos für 2 Violinen als den Gipfelpunkt einer classischen Verwendung der Violintechnik, in welchen Form und Inhalt gleich vollendet den Charakter des Instruments festhält und hieraus das ganze Werk seine Gestaltung gewinnt.

Diese Periode zeigte sich demnach als die wichtigste und bedeutungsvollste für die Kunst des Violinspiels und ist es in classischer Verwendung des Materials bis jetzt auch geblieben.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Orchestermusik.

J. J. Abert. Columbus, musikalisches Seegemälde in Form einer Symphonie für grosses Orchester. Op. 31. Mainz, Schott. Partitur 8 fl. 24 kr. Orchesterstimmen 14 fl. 24 kr.

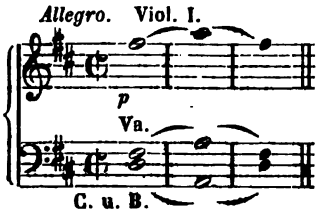
S. B. Das bereits vielfach aufgeführte Werk Abert's ist in dieser Zeitung in Berichten aus München und Leipzig im vorigen Jahrgang schon mehrfach besprochen, sein Werth im Ganzen anerkannt, die Frage nach der Gattung, dem gewählten Titel u. s. w. hinreichend erörtert worden. Jetzt, da es in Partitur gedruckt vorliegt, handelt es sich für uns hauptsächlich darum, das Musikalische darin darzulegen. Wir bitten daher die geehrten Abonnenten d. Bl. jene Berichte nachzulesen oder sich ins Gedächtniss zurückzurufen, da wir nicht alles dort Gesagte hier nochmals wiederholen mögen. Nur soviel wollen wir hier über das Ganze bemerken, dass der Componist wohlgethan hat, sein Werk ein »Gemälde« zu nennen, weil in der That als »Symphonie« seine Vorzüge nicht im richtigen Lichte erscheinen würden. Denn das eigentlich Wirksamste darin ist doch dasjenige, wodurch es der »malenden« Tonkunst angehört: die Tonfarben, die Instrumentation. Es ist eine ganz begreifliche Erscheinung, dass, nachdem Beethoven in Bezug auf den eigentlichen Inhalt, die »Zeichnung«, einen Punkt erreicht hatte, der nicht zu überbieten ist, sich die Symphoniker auf die Ausbeutung der Farbe verlegen mussten: das Einzige, worin noch ein Fortschritt möglich war. Schubert's, Mendelssohn's, Schumann's, Gade's Verdienste in der Symphonie liegen, wenn wir von Individualität und Originalität ihrer Gebilde absehen, auf dieser Seite, und namentlich Mendelssohn und Gade haben als »Coloristen« unstreitig bedeutenden Werth; die schwächeren Seiten ihrer Erfindung erhalten hierdurch wenigstens ein Gegengewicht, das ihre Werke zwar nicht zu der Höhe Beethoven's hinaufzuschnellen vermag, weil eben Zeichnung und Inhalt doch noch mehr Werth haben, als die feinste Kunst der Farben, das ihnen aber doch ihren Platz in der Kunstgeschichte um so mehr sichert, als sie auch in Zeichnung und Inhalt durchaus auf künstlerischem Boden stehen und eine Individualität, die die nöthigen harmonischen Elemente enthält, darin ausgesprochen haben.

Auch von Abert kann man dies, der vorliegenden Symphonie nach, sagen. Seine Erfindung ist zwar weit weniger originell als die der vorhergenannten vier Meister — wir wüssten keine Züge hervorzuheben, die ihn von andern Meistern unterschieden und zu einem Original stempelten — aber er entfernt sich, wenigstens in der überwiegenden Masse seiner vorliegenden Bildungen, nicht von dem eigentlich künstlerischen Boden; er schreibt verständlich, durchsichtig; seine Themen haben eine edle Physiognomie und harmonischen Untergrund; seine Formen sind klar ausgebildet und consequent in der Ausgestaltung der Motive; er affectirt keinen geistigen Inhalt, der eine Sprengung der Form nöthig machte; er giebt mit einem Worte nicht mehr als er hat und spielt nicht den reichen Verschwender, dem es doch an nachhaltigem Vermögen fehlt. Und diese Eigenschaften gewinnen ihm unsere Achtung in dem Maasse, dass wir ihm auch auf sein eigentliches Gebiet: die Orchestrirung, gern folgen um seine Verdienste auf demselben zu würdigen, was wir in anderm Falle nicht thun könnten.

Der erste Satz unseres musikalischen »Seegemäldes« — »Empfindungen bei der Abfahrt«, D-dur ⅔ *Allegro* — giebt ein Bild des ruhigen Wellenschlags und der unbegrenzten

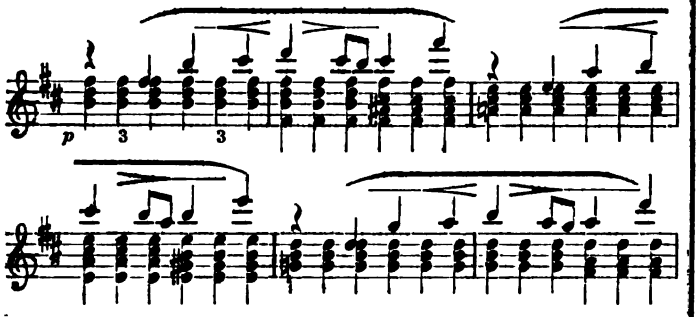
Digitized by Google

Fernsicht gleich in den ersten Takten, in welchen zu der sechsmal gleichmässig wiederholten Figur:

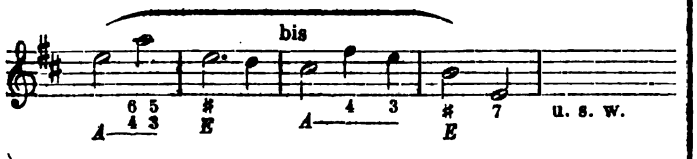


sich eine andere, sich leicht kräuselnde Figur zuerst der zweiten Violine, dann in höherer Octave der ersten Violine, beidemale mit darunter gelegter Clarinette, gesellt:

Der Umstand, dass dieses Thema nichts Abgeschlossenes hat, giebt ihm um so sicherer den Charakter der beabsichtigten Malerei. Es schliesst sich an das vorige sofort eine Benutzung des zweitaktigen Motivs, das von zwei Flöten *unisono* in drei verschiedenen Tonarten fortgeführt und von Oboe, Clarinetten und Horn mit gleichsam plätschernden Vierteltriolen begleitet wird:



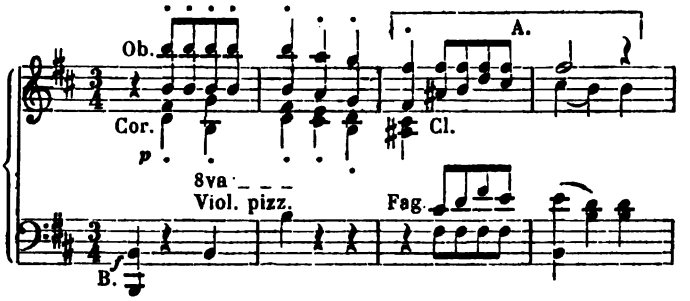
Nach der überraschenden Wendung $\overset{6}{4}$ folgt alles Bisherige von B-dur ausgehend. Zuletzt wendet sich die Modulation zur Dominante *A*, das 4taktige Thema tritt in den Bässen auf und wird oben contrapunktirt; das Motiv des zweiten Takts wird achtmal mit *crescendo* wiederholt, und dann erscheint das Thema *fortissimo* in D-dur. Noch ist der Seitensatz, der in A-dur ebenfalls in sanft wiegender Bewegung auftritt, hier anzuführen:

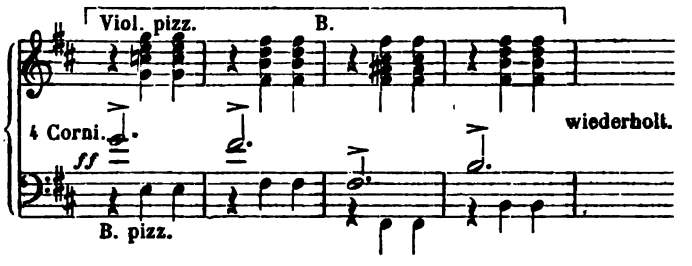


Er lässt sich später bruchstückartig in *E* von Holzbläsern vernehmen und geht dann in *A* in Violoncelle, Violen, Fagott und Horn *unisono* über, wozu die beiden Violinen, taktweise imitirend, eine stakkirte Achtelfigur durchführen. Mit dem Auslaufen dieser Melodie geht auch der erste Theil zu Ende und zur Wiederholung; zu einer förmlichen Seitensatz-Gruppe, wie in der ausgeführten Sonatenform, kommt es also nicht. Im Durchführungssatze operirt der Componist mit dem im ersten Theil aufgestellten Material auf mannigfache Weise. Nur merkt man kein klares Ziel und die Modulationen erscheinen ziemlich gehäuft, mitunter etwas erzwungen. Dass man wenigstens einen geübten, sogar zuweilen kühnen Contrapunktiker und Harmoniker vor sich hat, wird man aus den mannigfachen Combinationen ersehen, die den Stoff der Durchführung bilden. Zuletzt entspinnt sich noch ein breiter von Violinen und Cellos getragener Gesang, um welchen die Holzbläser in springenden Vierteltriolen ein lustiges Spiel ausführen (ein starker Seher in Dingen der Malerei würde vielleicht die Schaaren der Seemöven darin erkennen wollen, die sich um den Mast schreiend bewegen!). Durch die enharmonische Rückung von Des-dur nach Cis-moll, dann $\overset{\natural 5}{cis}$ $\overset{\#}{A}$ $\overset{\natural}{D}$ $\overset{7}{gis}$ gelangt der Componist auf den $\overset{\#6}{4}$-Accord *A* und zur Reprise. Dieselbe geht vollkommen glatt in der üblichen Form vor sich, und der Schluss erfolgt mit Wiederholung oder vielmehr Andeutung des Hauptthemas, das im *pianissimo*, in der Quintlage des Ddur-Accords und in dunkelster Klangfarbe verläuft. Das Schiff verschwindet gleichsam unsern Blicken im nächtlichen Grau des vollkommen ruhigen Meeres.

Man sieht aus dem Obigen, dass sich in diesem Satze kein energischer Wille, sondern eine behagliche Stimmung ausspricht, und dass die Farbentöne durchaus die landschaftliche Scenerie coloriren. Ein Seegemälde kann dieser Satz allein schon sicherlich mit ebenso grossem Recht genannt werden, wie Beethoven seine Fdur-Symphonie pastoral nannte. Aber Columbus? Das Bedenkliche eines solchen Namens für solche Musik leuchtet ein.

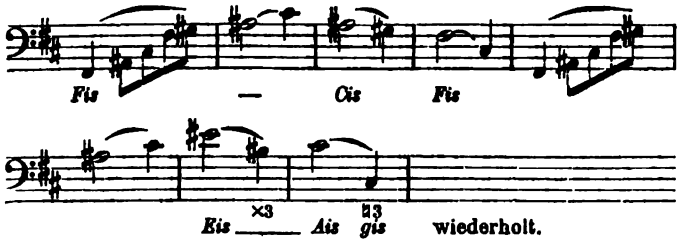
Das folgende Scherzo, »Seemannstreiben« betitelt, steht in H-moll $^3/_4$. Der musikalische Stoff dieses Stücks liegt in den acht ersten Takten ausgesprochen, die hier folgen:

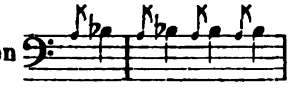




Die schnatternden Oboen und andern Holzbläser, dann die wuchtigen Sprünge der vier Hörner ergeben ein ordentlich Stück von Matrosenscherzen. Der Rhythmus erinnert an Mendelssohn'sche Gebilde, doch ist der Gesammtcharakter jedenfalls ein neuer, anderer als bei den entsprechenden Stellen des genannten Meisters, und somit würden wir gegen die Verwendung der rhythmischen Formel kein sonderlich ernstes Bedenken haben, wenn nicht im Verlauf die Durchführung des Motivs A die Aehnlichkeit noch schärfer hervorhöbe. Eine walzerartige weitgespannte Melodie der Violoncelle mit Fagott:

Digitized by Google



unterbricht jene Gänge, und dann leitet eine stark wirkende harmonische Fortschreitung: $\frac{6}{4}\,\sharp$ — $\frac{\flat 6}{\natural 4}\,\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{4}$ (*Gis — G — Fis*) ins Thema zurück, das nun *ff* mit Quintorgelpunkt sich vernehmen lässt. Interessant ist in der Folge die 5malige Wiederholung der Hörnerstelle (Motiv B) mit jedesmal anderer Harmonisirung. Ferner das Einschlagen vom *A* der Streicher nach dem Spiel auf $\frac{\sharp}{Fis}$ (Seite 61 und 62); auch das *cresc.* des 6 Takte lang wiederholten  von Violoncell, Fagott und Clarinette mit darauf gebauten melodischen Motiven, wo die Hauptharmonie $\frac{\flat 7}{B}$ sich zuletzt in $\frac{6}{4}$ und $\frac{7}{gis}$ auflöst, um endlich in D-dur den Theil zu beschliessen, ist sehr witzig, wenn auch etwas derb. Ein zweiter wiederholter Theil bildet sich aus dem Stoff des ersten, worauf dieser einfach wiederkehrt und in H-moll mit dem Motiv der Vorschläge *fortissimo* abschliesst. Das Stück enthält keinen eigentlichen Mittelsatz (Trio) und der Schluss kommt daher etwas überraschend früh. Doch damit befreundet man sich wohl, sobald man nur einmal weiss, dass es eben so ist, und nicht anders.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Berlin. *R. W.* Wenn in meinem letzten Berichte vor den Opernferien nur der Nachzügler unter den Concerten gedacht werden konnte, so sind diesmal die Vorläufer noch nicht hier eingerückt. Es ist daher wiederum die Oper allein, welche mir den Stoff zu diesen Zeilen bietet. Während der königl. Musentempel geschlossen war, hatten zwei andere sich aufgethan. Die Kroll'sche Sommeroper bot mit zum Theil recht tüchtigen Kräften nur Bekanntes, während das Woltersdorff-Theater (*ci-devant* Meysel) trotz seines minder zahlreichen und weniger kunstgebildeten Personals auch mit Novitäten hervortrat. Unter diesen gedenke ich zuerst einer Antike, die aber für Berlin so gut wie neu war: Gretry's »Blaubart«, ein Werk, das mir eigentlich mehr wie eine Curiosität, als wie eine Oper erschien, die man mit heutigem Maassstabe ernsthaft beurtheilen könnte, erregte auch beim Publicum nicht das geringste Interesse, es müsste denn eine ungewöhnliche Heiterkeit in den schauerlichsten Momenten als solches gelten sollen. Mit einem Sujet, welches man heutzutage einem erwachsenen Publicum kaum mehr zumuthen kann, vereint sich in dieser Oper viel alter Zopf und sehr wenig alter Geist; nur selten bricht aus dem ermüdenden Roccocodämmerlicht ein Strahl wirklichen Talents hervor, der uns andeutungsweise Gretry's Ruf zu rechtfertigen scheint. Von entschiedenem musikalischen Werthe ist dagegen, wenigstens in der ersten Hälfte, Félicien David's »Lalla Rookh«, eine Filigranarbeit von bewundernswürdiger Feinheit, mit anziehenden Themen, knappen, gerundeten Formen und vorzüglicher Behandlung der Stimmen, wie des Orchesters. Eine Oper können wir es freilich nicht nennen, denn weder das Libretto, noch die Musik erfüllen die Bedingungen und Anforderungen, welche an eine solche gestellt werden müssen. Das Wenige, was an Handlung darin, geht im Dialog vor, und die Partitur ist fast nur zur Illustration lyrischer Momente vorhanden. Als Cantate würde Lalla Rookh ungleich wirksamer sein und dürfte auch als solche an dem meisterhaft getroffenen orientalischen Colorit nicht einbüssen. Das dritte für Berlin neue Werk war »Andreas Hofer, der Landwirth von Passeyer« schrecklichen Andenkens. Der Componist, Th. Kirchhof, dereinst Capellmeister in Sondershausen, wandelt längst nicht mehr unter den Lebenden und hat uns in seiner Oper nur den schwächlichen Versuch eines talentlosen Musikers hinterlassen, dem sogar die gewöhnliche Capellmeisterroutine abging. Der Text leistet in abgeschmacktem Dialog und wahren Pfefferkuchenreimen das Unglaubliche und strotzt von volksthümlichem Edelmuth, wie von dramatischem Blödsinn. Er erinnert lebhaft an eine gewisse Lectüre für Rosselenker und Portiers. Trotz der dunkeln Sage, nach welcher dies Opernwerk vor Jahren in Ulm Furore gemacht haben soll, zeugt die Wiederaufnahme desselben doch von grosser Urtheilslosigkeit der Direction. Bei weitem das Beste, was die kleineren Berliner Bühnen seit langer Zeit an Opernnovitäten gebracht haben, ist das ländliche Singspiel »Gewitter bei Sonnenschein«, Text von Nuitter, Musik von H. Dorn. Es ging vor einigen Wochen, bei Gelegenheit des Gastspiels der Frau Jauner-Krall, auf dem Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater in Scene und verdient mit Fug und Recht »komische Oper« genannt zu werden. Der ganze Zuschnitt und die ebenso maass- als wirkungsvolle Behandlung des Orchesters sind künstlerisch, entfernen von vornherein einen jeden Gedanken an französisches Coupletunwesen und Tanzmotive à la Offenbach. Die Musik appellirt an den guten Geschmack und bietet in einer grossen Zahl von namentlich reizenden Ensembles gesunden Humor, feine Charakteristik und eigenartige, wenn auch nicht frappante Themen. Die Anforderungen, welche der Componist an seine vier Sänger stellt, sind übrigens nur von dem stimmbegabten und geschulten Personal einer Opernbühne zu erfüllen, weshalb die hiesige Aufführung, trotz der trefflichen Mitwirkung der Frau Jauner, an grossen Mängeln litt. Das Buch ist eine Idylle, ein Schäferstück in Watteau's Manier, das in Harmlosigkeit seines Gleichen sucht und dem für ein deutsches Publicum der Effect abgeht, der für französische Hörer in der Verwendung des bekannten Volksliedes »*Il pleut berger*« liegen dürfte. Dieselbe Bühne führte in den letzten Tagen eine dreiactige komische Zauberoper »Die Wunderkatze« von Grisar vor, ohne jedoch in irgend welcher Weise damit die Theilnahme des Publicums gewinnen zu können. Bei dem ziemlich läppischen Texte, mit dem man weder Kinder noch Erwachsene zufriedenstellen kann, wäre es recht eigentlich Aufgabe der Musik gewesen, in bedeutsamer Weise hervorzutreten und dem schwachen dramatischen Bau als feste Stütze zu dienen. Aber Grisar malt Grau in Grau; man kann sich weder tüchtig über ihn ärgern, noch von Herzen freuen. Ein gewisses Anstandsgefühl verlässt ihn selten, es ist noch etwas von guter, alter Schule in ihm. Er bewegt sich auch nicht auf unsauberer Offenbach'scher Bahn, seine Partitur wirkt nicht oft störend, aber sie ist durchaus unselbständig, voller Anklänge, ohne irgendwelche Lichtpunkte, nicht gelehrt, nicht pikant und daher indifferent bis zur Langweiligkeit. — Unsere Hofbühne hat zur »Afrikanerin«, dem grossen Ereigniss dieses Winters, Wachtel als mächtige Hülfstruppe herangezogen. Wir haben dadurch jedenfalls eine der schönsten Stimmen gewonnen, würden aber gern für so manches überflüssige hohe *b*, *h* und *c* etwas wahre Künstlerschaft und durchgeistigten Gesang eintauschen. Unter den neuengagirten weiblichen Kräften tritt Frl. Orgeni durch ihre Gesangskunst, Frl. Horina durch ihr dramatisches Talent hervor. — Wenn ich bisher auf Concertpfaden nicht wandelte, so wird

Digitized by Google

mich doch schon die allernächste Zeit darauf hinführen, denn Ullmann rückt mit Macht gegen unsere gute Stadt an und scheint den musikalischen Reigen eröffnen zu wollen. (Mittlerweile hat aber die Singacademie in ihrem neu eingerichteten und erweiterten Saale am 12. Octbr. den »Messias« von Händel zur Aufführung gebracht, und die kgl. Capelle am 14. ihre erste Symphonie-Soirée gegeben. D. Red.)

Bremen. ∼ Am kürzlich vergangenen Busstage war vom Domchor unter Leitung des Herrn Kurth ein Concert (in der St. Petri-Domkirche) veranstaltet worden, welches sich, trotz des schönen Wetters, einer zahlreichen Zuhörerschaft zu erfreuen hatte. Herr Kurth, nicht nur Dirigent, sondern auch eigentlicher Begründer dieses Chors, hat sich unbedingt bedeutende Verdienste um denselben erworben; denn die Mitglieder sind ohne irgendwelche musikalische Vorbereitung, nur durch die unermüdliche Thätigkeit ihres Dirigenten zu brauchbaren Chorsängern und Sängerinnen herangebildet worden. Die Leistungen dieses Abends zeigten durchgängig eine anerkennenswerthe Correctheit, auch wirkten in mehreren Chören glücklich ausgeführte und passend angebrachte Nüancen recht gut. Weniger wollte uns der eigentliche Klang (besonders im Sopran und Alt) gefallen, welcher im Forte, namentlich in den höhern Lagen, rauh und unschön wird. Hoffentlich wird es Hrn. Kurth gelingen, auch in dieser Hinsicht, mit der Zeit, wohlthätig auf den Chor zu wirken. Herr Musikdirector Reinthaler hatte einige Orgelvorträge freundlichst zugesagt. Das Hauptstück: Passacaglia von S. Bach, wirkte majestätisch. Eine Arie von Händel für eine und ein Duett von demselben für zwei Bassstimmen, letzteres aus dem Oratorium »Israel in Egypten«, wurden sehr gut gesungen. Das Programm des Ganzen war folgendes: Passacaglia von S. Bach; Choral von Melchior Frank »Jerusalem, du hoch gebaute Stadt«; Quartettsatz für Männerstimmen von B. Klein (aus dessen Motette: »Auferstehn, ja auferstehn wirst du«); *Agnus Dei*, Motette von Antonio Bernabei; Concert-Arie von Händel; Motette für 8stimmigen Chor von Mendelssohn: »Herr Gott, Du bist uns're Zuflucht für und für«; Motette für 8stimmigen Chor von Mendelssohn: »Frohlocket, ihr Völker auf Erden«. 2. Theil: Freie Einleitung für die Orgel; Motette von Fr. J. Seidel: »Saat der Vollendung«; Geistliches Lied für vier Männerstimmen von Fr. Silcher: »Wenn ich einst das Ziel errungen habe«; Motette, 8stimmig von J. Eccard: »O Freude über Freud'«; Weihnachtslied, 4stimmig von Leonhard Schröter: »Freut euch, ihr lieben Christen«; Duett für 2 Bässe von Händel; Alte Bremische Ansgar-Hymne aus dem Lateinischen, von C. Reinthaler (4stimmig): »Lass ein Loblied hehr erschallen«.

Leipzig. *S. B.* Am 10. October gab der wohlrenommirte Organist an der hiesigen Johanneskirche, Herr R. Höpner, zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung in der Nicolaikirche ein Orgelconcert, und bewährte in demselben seinen Ruf als geschickter Musiker. Zum grossen Orgelkünstler fehlt wohl noch die spielende Leichtigkeit in der Ueberwindung aller vorkommenden Schwierigkeiten; auch die Registrirung wollte uns nicht durchaus zusagen; es schien, als habe der Concertgeber die betreffende Orgel vorher nicht genügend durchprobirt und studirt. Seine Vorträge bestanden aus folgenden Nummern: Präludium und Fuge in F-moll von Händel, Choral-Vorspiel: »Wenn wir in höchsten Nöthen sind« von S. Bach, Adagio in As-dur von C. F. Becker, Sonate in D-moll von Mendelssohn, zwei Choralvorspiele (»Wie schön leuchtet der Morgenstern« — »Wer nur den lieben Gott«) von E. F. Richter, Präludium und Fuge in A-moll von S. Bach. Im erstgenannten Choralvorspiel war das Pedal zu dick, die Mittelstimme erschien in der Tiefe gedeckt. In dem für seinen Inhalt etwas zu lang ausgedehnten Adagio von Becker waren bei mehreren Stellen Stimmen gewählt, die an sich undeutlich klingen und auch nicht rein stimmten. Zu der letzten Bach'schen Fuge hatte Herr Höpner aus uns nicht einleuchtenden Gründen statt des prächtigen dazu gehörenden Präludiums ein anderes gewählt, das weit trockner ist, auch in seinen retardirten Quintparallelen geradezu übel klingt. Die Fuge selbst spielte Herr Höpner in sehr vorsichtigem, fast schleppendem Tempo. Dagegen war ein Crescendo, welches er gegen den Schluss hin auf dem gehaltenen E der Oberstimme anbrachte, von trefflicher Wirkung. — Das Concert brachte ausserdem eine nicht sehr interessante Bass-Arie von S. Bach »Ich folge Christo nach«, nur mit Orgel begleitet, und von dem hiesigen Gesanglehrer Herrn Pögner mit schöner Stimme aber mit zu ungleichem Vortrag gesungen, endlich ein schönes Offertorium »Lauda« von M. Hauptmann, von einem Gesangverein (wahrscheinlich dem Höpner'schen — das Programm sagte nichts darüber) ausgeführt und zwar mit einigen hübschen Nüancen, aber in Bezug auf Stimmenqualität und Intonationsreinheit Manches zu wünschen übrig lassend.

— Im zweiten Abonnementconcert im Gewandhause war das Programm in jener Weise zusammengestellt, welche wir und gewiss ein grosser Theil des Publicums nicht besonders lieben: es fing mit der Symphonie an und endigte mit Liedervorträgen. Die achte Symphonie von Beethoven war es, die man diesmal dem Publicum vorführte.*) Das andere Orchesterstück war die Ouvertüre zur Zauberflöte, welche den zweiten Theil eröffnete. Die übrigen Nummern gehörten einer Pianistin und der Sängerin Frau von Kotschetoff, von welcher unsere Leser schon aus dem Bericht über das erste Concert Kenntniss haben. Sie sang diesmal Recitativ und Arie der Eglantine aus Euryanthe »Bethörte, die an meine Liebe glaubt«, dann die Sterbearie der Pamina aus der Zauberflöte, und zum Schluss Lieder: »Wenn durch die Piazzetta« von Mendelssohn, »Wohin« von Schubert und »Die Nachtigall« von Alabieff (in russischer Sprache). Auch diesmal fand Frau Kotschetoff Beifall, ohne jedoch die Sympathien des Publicums zu erhöhen. Wir möchten dies ihrer Wahl zuschreiben. Die Arie von Weber verlangt mehr physische Kraft und Leidenschaft als Frau v. Kotschetoff zu Gebote stehen. Die Arie der Pamina im Gegentheil mehr Einfachheit und Einfalt des Vortrags. Unter den Liedern gelang das Schubert'sche am besten und jedenfalls bleiben die Vorzüge dieser Sängerin durch obige Ausstellungen unangetastet. — Endlich lernten wir in diesem Concert die Pianistin Frl. Agnes Zimmermann aus London, der ein bedeutender Ruf vorausging (vgl. Bericht aus Hannover im vorig. Jahrg.), kennen. Sie spielte das Concert in G-moll von Mendelssohn (welches vielleicht richtiger Concertino heissen sollte), im zweiten Theil Romanze Op. 28 von Schumann, und Campanella von Liszt. Eine ausgezeichnete Technik, namentlich eine überraschende Ausbildung des Handgelenks, vereinigen sich bei dem Fräulein mit feinpointirtem Vortrag und grosser Lebhaftigkeit: Eigenschaften, welche ihr bei unserm Publicum zu einem ehrenvollen Erfolg verhalfen, und die an noch anderweitigen Aufgaben zu beobachten wir gern Gelegenheit finden möchten.

Nachrichten.

Die Niederrh. Musikzeitung meldet aus Köln: Am Montag hatten wir das Vergnügen, in der Trinitatiskirche eine Reihe von Orgelvorträgen zu hören, welche der durch seine Orgel-Compositionen rühmlichst bekannte Herr J. G. Herzog, k. Professor in Erlangen, vor einem geladenen Publicum ausführte. Herr Herzog erregte hauptsächlich durch den meisterhaften Vortrag einer grossen freien Concert-Fuge von Krebs und durch sein letztes freies (improvisirtes) Präludium die grösste Theilnahme der Zuhörer. Zugleich machen

*) Abermals mit Wiederholung der Theile der Menuett nach dem Da capo. Wir wissen nicht, wodurch man die neun Schlüsse in F-dur, die dabei das Resultat sind, rechtfertigen will.

Digitized by Google

wir auf sein neuestes Werk: Sechs Fugen für Orgel Op. 37, Erfurt bei Körner, — als auf eine gediegene Arbeit aufmerksam.

Man schreibt uns aus Coburg: »Vorigen Sonntag (8. October) wurde hier zum ersten Male bei sehr vollem Hause M. Bruch's »Loreley« gegeben. Obgleich der Pfalzgraf heiser war und Bertha den Tag vorher von einer andern Sängerin als der ursprünglich bestimmten übernommen werden musste, ging Musik und Darstellung doch gut zusammen und die Oper hat im Ganzen sehr wohl gefallen. Einiges war schon gestrichen und doch meint man, es müsse noch mehr gestrichen werden. Manche sagen, man brächte nichts mit nach Hause; aber die Musik ist ernst und enthält doch sehr schöne Nummern, die, wenn sie öfter gehört werden, gewiss auch dem Publicum sich einprägen. Leonore besonders und Hubert haben herrliche Gesänge, auch manche Chöre haben mir sehr gut gefallen.«

Das Textbuch der neuen romantischen Oper in 3 Acten von J. J. Abert: »Astorga« ist bei Herbert in Darmstadt erschienen und liegt uns bereits vor. E. Pasqué ist der Verfasser desselben.

Der Violinist Jean Becker ist für diese Saison nach Florenz engagirt worden, um an den dortigen Quartettaufführungen mitzuwirken.

In Meiningen wurde die Stelle des Hofcapellmeisters Herrn E. Büchner aus Leipzig verliehen.

ANZEIGER.

[160] **Neue Musikalien**
aus dem Verlage von **Bernhard Friedel** (früher **W. Paul**)
in Dresden.

	Mk.	Ngr.
Berndt, F. W., Op. 14. Fahnen-Weihe-Marsch für Pfte.	—	7½
—— Op. 15. **Sängerfest-Marsch Nr. 1 über das Einzugslied der fremden Sänger: „Sei gegrüsst du schöne Stadt"** von Friebel für Pianoforte	—	7½
—— Op. 16. **Sängerfest-Marsch Nr. 2 über den Festgruss der deutsch-böhmischen Vereine: „Wir kommen aus dem Böhmerland"** von C. Tauwitz, für Pianoforte	—	7½
—— Lied ohne Worte für Pianoforte	—	7½
Laade, F., Op. 105. La Coquette. Polka pour Piano	—	7½
—— Op. 109. La Gracieuse. Polka pour Piano	—	7½
—— Op. 112. **Bodo-Polka für Pianoforte**	—	7½
—— OP. 113. **Sänger-Fest-Marsch nach Motiven des Begrüssungs-Gesanges: „Hoch willkommen, deutsche Sänger"** und **Festspruches** von F. Reichel	—	7½
Oberthür, C., O wär' mein Lieb' die rothe Ros'. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte mit deutschem und englischem Texte	—	10
Pohle, L., Op. 37. Wettrennen-Galopp für Pianoforte	—	10
—— Op. 39. Dora-Polka-Mazurka für Pianoforte	—	5
—— Op. 41. **Bundes-Sängerfest-Marsch mit Benutzung des Bundesliedes: „In allen guten Stunden"** von Petschke für Pianoforte	—	7½
Reichel, F., Zwei Festgesänge für das erste deutsche Bundessängerfest zu Dresden 1865 für Männerstimmen mit Orchester. Nr. 1. Op. 4. Gesang der wandernden Musensöhne von O. Roquette (neben den 7 Preiscompositionen von den Preisrichtern besonders belobigt) Clavierauszug und Singstimmen	1	20
Nr. 2. Op. 5. **„Hoch willkommen, deutsche Sänger", Begrüssungsgesang** vom Hofrath Dr. Pabst (Am Begrüssungsabend des Festes zur Aufführung gebracht). Clavierauszug und Singstimmen	3	10
Reinisch, F., Sänger-Festmarsch mit Benutzung des Liedes: „Lasst das deutsche Lied erklingen" für Pianoforte	—	7½
Rietz, J., Op. 50. **Te Deum laudamus für das erste deutsche Bundes-Sängerfest** für Männerstimmen und Orchester. Clavierauszug und Singstimmen	2	15
Sieber, F., Op. 16. Vier Lieder für Alt oder Bariton mit Pianoforte.		
Nr. 1. Was hält mich so gefangen	—	5
- 2. Wandergruss	—	7½
- 3. Stimme vom Berge	—	5
- 4. Liebespredigt	—	5
Tschirch, W., „Rauschet, rauscht, ihr deutschen Eichen!" Deutsches Siegeslied gedichtet von J. Sturm für vierstimmigen Männerchor mit Blasmusik (Preiscomposition für das erste deutsche Bundes-Sängerfest). Partitur mit unterlegtem Clavierauszug und Singstimmen	1	—
Wagner, F., Op. 56. Janus-Galopp für Pianoforte	—	5
—— Op. 57. Vergissmeinnicht. Polka für Pianoforte	—	5
—— Op. 58. Dresdener Belvedere-Ländler für Pianoforte	—	7½
—— Op. 59. **Deutscher Bundes-Sängerfest-Marsch mit Benutzung des Bundesliedes: „Auf ihr Brüder, lasst uns wallen"** von Stuntz für Pianoforte	—	7½

[161] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Neuere Werke für Orchester.

	Mk.	Ngr.
Bargiel, W., Op. 16. **Ouverture zu Prometheus.** Partitur	2	—
Orchesterstimmen	3	10
Brahms, J., Op. 11. **Serenade.** Ddur. Partitur	5	15
Orchesterstimmen	7	—
Gade, Niels W., Op. 37. **Hamlet.** Concert-Ouvertüre. Partitur	1	20
Orchesterstimmen	3	10
—— Op. 45. **Symphonie Nr. 7.** Partitur	6	—
Orchesterstimmen	8	—
Reinecke, C., Op. 79. **Symphonie.** Adur. Partitur	4	—
Orchesterstimmen	5	20
Reinthaler, C., Op. 12. **Symphonie.** Ddur. Partitur	5	—
Orchesterstimmen	9	—
Taubert, W., Op. 134. **Ouverture** (Der Sturm). Partitur	2	—
Orchesterstimmen	3	—

[162] **Musikalische Werke** im Verlage von **Ferd. Schneider** in Berlin, Matthäikirchstrasse 29, zu finden in allen Buchhandlungen:

Johann Sebastian Bach von C. H. Bitter. 2 Bände mit dem Portrait Bach's und 6 Facsimiles. Preis 3 Thlr. 20 Sgr.

Chronologisches Verzeichniss der Werke **Ludwig van Beethoven's** von Alexander W. Thayer. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Allgemeine Musiklehre für Lehranstalten und zum Selbstunterricht von A. Reissmann. Preis 1 Thlr. 24 Sgr.

Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten und Angaben von Muster-Canons und Fugen von S. W. Dehn. Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Sammlung zweistimmiger Lieder und Gesänge mit Clavier-Begleitung. Zum Gebrauch für höhere Töchterschulen bearbeitet von A. Haupt. 2te Auflage. Preis 10 Sgr.

[163] In unserm Verlag ist erschienen:

Joachim Raff
Fest-Ouverture
zu vier Händen
über beliebte Burschenlieder
zur 50jährigen Jubelfeier der deutschen Burschenschaft zu Jena, am 14.—16. August 1865.
Op. 124. Preis 1 Thaler.
Praeger & Meier in Bremen.

[164] **Drei gut gehaltene Violoncellos** von berühmten italienischen Meistern, als: **Paolo Maggini** in Brescia, **Francesco Rügeri** in Piacenza und **Andreas Guarnerius** in Cremona, sind Erbtheilungshalber zu verkaufen und Morgens von 10—12 Uhr in Augenschein zu nehmen bei

A. Wienbrack in Plagwitz.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. October 1865. **Nr. 43.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die Kunst des Violinspieles. Eine historische Studie (Schluss). — Recensionen (Orchestermusik) [Schluss]. — Berichte aus Hamburg und Leipzig. — Nachrichten. — Sachliche Berichtigungen. — Anzeiger.

Die Kunst des Violinspieles.

Eine historische Studie.

(Schluss.)

Vierte Periode.

Die höchste virtuose Entwicklung des Spiels und die Virtuosität als Mittel zu höheren Kunstzwecken.

Hatten wir schon in jeder der früheren Perioden ziemlich deutlich zwei Richtungen in der Kunst des Violinspiels ausgeprägt gefunden, so treten dieselben gleich am Anfange dieser vierten Periode mit einer gewissen charakteristischen Schärfe hervor und zwar in derselben Aufeinanderfolge, wie sie sich schon von der ersten Periode an uns kundthaten. Nämlich die reine Virtuosität als solche und erst später die Virtuosität als Mittel zur Darstellung von Kunstwerken.

Die erstere Richtung, als die ältere, datirt von dem ersten Auftreten Paganini's an, die zweite, als die jüngste, hat erst mit Joachim ihren Hauptvertreter gefunden.

Nicolo Paganini (1784—1840), nur wenige Monate jünger als sein deutscher Kunstgenosse L. Spohr, bewirkte gleich bei seinem ersten Auftreten (1814 in Italien, 1828 in Deutschland, 1831 in Paris) einen solch mächtigen Eindruck, dass alles vor und neben ihm Geleistete auf einige Zeit fast vergessen wurde, selbst Spohr's von Gefühl und edler Weihe beseeltes Violinspiel, mitsammt seinen Compositionen, erschienen zeitweilig verdunkelt. Dämonisch, könnte man sagen, war der Eindruck zu nennen, den Paganini's Spiel und Person auf seine Zeit ausübte; keiner, der ihn miterlebte und mitempfand, vergisst denselben. Solche Persönlichkeiten sind selten und wirken nach verschiedenen Seiten hin einflussreich.

Waren bei den grossen Meistern der dritten Periode bei jedem zwar die Art der Bogenführung, der Ton, der Vortrag etc. anders modificirt, so waren sie doch im Grundwesen wenig von einander verschieden. Nicht so bei Paganini, bei ihm war alles neu, nie gehört. Er verstand Wirkungen auf seiner Violine hervorzubringen, von denen nur einzelne Vorgänger eine Ahnung gehabt hatten, wogegen andere sie als äusserliche, leere Effectmittel missachteten, ihnen gar keine weitere Berücksichtigung schenkten, kein Studium denselben widmeten und sie als werthlos unbeachtet liessen.

Paganini, der von Haus aus sich zur Aufgabe gestellt hatte, nur Neues und Unerhörtes zu leisten, erkannte mit klarer Einsicht, dass gerade durch das ausschliessliche Studiren der äusseren Effectmittel, durch das Erweitern derselben bei vollendeter Ausführung und das Beherrschen der unglaublichsten Schwierigkeiten ein unwiderstehlicher Eindruck auf die Massen hervorgerufen werde. Er fasste deshalb die Einzelheiten seiner grossen Vorgänger in dieser Richtung zusammen, steigerte dieselben nach allen Seiten hin, und der Erfolg hat gelehrt, dass seine Berechnung keine falsche war.

Dieser Künstler nahm 1) das Umstimmen der vier Saiten wieder auf, welches wir schon in der ersten Periode bei Biber etc. fanden; durch dieses Mittel wurden viele seiner Passagen und Accordfolgen, die sonst unmöglich erschienen, von ihm mit Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt. Dann war 2) seine Bogenführung durch das Werfen und das Springende, welches er derselben zu geben wusste, besonders merkwürdig. So wie diese Art, war überhaupt seine ganze Bogenführung gegen die in voriger Periode gebräuchliche feste und ruhige eine fast regellose zu nennen, müsste man sie nicht im Gegentheil als eine erst durch die regelrechteste Schulübung zu erwerbende Freiheit und Allseitigkeit bezeichnen, denn er beherrschte den Bogen in aller möglichen Mannigfaltigkeit, der langsamsten Eintheilung beim Legato, wie im Figurenspiel; in seinem *Perpetuum mobile* z. B. spielte er ganze Theile auf und mit einem Bogenstrich, das Staccato auf- und abwärts in der denkbarsten Vollendung etc. Ebenso regellos wie seine Bogenführung schien 3) seine Applicatur, die aber auch nicht etwa das Resultat der Willkühr, sondern das der vollendeten Schulgerechtheit war. Es trat hierbei noch die besondere Art des Aufsetzens der Finger der linken Hand auf die Saite und das Griffbret und die Verwendung derselben Finger und ein mehr Liegenlassen derselben bei Cantabile-Stellen hervor, wodurch sein Ton etwas wehmüthig Klagendes, ja mannigmal fast etwas das Herz Durchschneidendes erhielt.

Zu diesen drei Effectmitteln gesellten sich noch 4) das Flageolettspiel und 5) die harfenähnliche Begleitung bei Gesangstellen.

Das Flageolettspiel wendete er in der ausgedehntesten Weise an und zwar zumeist nur das künstliche, indem er den ersten Finger fest aufsetzte und mit einem andern die Saite nur leise berührte. Diese Spielart erweiterte er bis zu Doppelflageolettönen, ja selbst in derselben bis zu einfachen und Doppeltrillern, chromatischen Tonleitern hinauf und hinab und was dergleichen mehr war. Endlich

Digitized by Google

wusste er bei gehaltenen melodischen Sätzen ganze Passagen harfenähnlicher Töne pizzicato in grösster Deutlichkeit mit den zum Spielen der Melodie nicht nöthigen Fingern der linken Hand hervorzubringen, wodurch man eine getragene Melodie mit einer, der Mandoline ähnlichen Begleitung zu gleicher Zeit zu hören bekam, ohne dass die rechte Hand sich dabei betheiligte, die vielmehr den Bogen ganz ruhig auf der Saite fortzog; sodass man glauben musste, zwei verschiedene Künstler zu gleicher Zeit zu hören.

So sehr nun viele dieser bewunderten Effectmittel des Adels wahrer Classicität entbehren und selbst sein Vortrag, sein Accentuiren falscher Takttheile, sein ausgedehntes Temporubatospielen fast bis zur Bizarrerie sich steigerte, so wusste er doch auch Manches mit durchgängig edler, tiefer und innig wahrer Empfindung und mit einer Vollendung vorzutragen, wie man es nur bei einem der classischen Richtung huldigenden Künstler wünschen und erwarten darf.

Paganini's unbeschreiblich fertiges Spiel brachte eine völlige Revolution unter den Violinspielern hervor, bei welcher freilich die technische Seite die bei Weitem vorspringende war, und diese, wie das Tempo rubato, von seinen Nachahmern zunächst ins Auge gefasst und auch auf andere Instrumente übertragen wurde.

Bei den Vortheilen, die dem Violinspiele durch Paganini's excentrische Genialität erwuchsen und zugeführt wurden, waren doch auch Nachtheile im Gefolge. Zunächst war es die Aufopferung eines grossen, vollen Tones, indem zur Ausführung der durch Paganini eingeführten Virtuosenkünste der stärkere, aber dem Instrumente angemessene Saitenbezug und der gewölbte Steg geopfert werden mussten, indem die künstlichen einfachen und Doppelflageolettöne nur bei einem schwachen Saitenbezug ansprechen, auch viele der drei- und vierfachen Griffe nur bei mehr flachem Stege möglich sind. Hierdurch musste der Spieler von einem festen und dreisten Angreifen der mittlern Saiten absehen, wobei natürlich die grössere und kräftigere Klangfülle des Instruments verloren ging.

Obgleich die Paganini'sche Schule sich jetzt schon ziemlich ausgelebt hat, so haben sich doch noch specielle Schüler und Nachahmer derselben erhalten. Als von Paganini persönlich unterrichtet können wir nur nennen: Camillo Sivori (1814) und Apollinar v. Kontsky (1825); als Nachahmer: Antonio Bazzini (1810) und Ole Bull (1810), Letzterer ist sogar seit 25 Jahren unverändert auf seinem früheren Standpunkte stehengeblieben, denn noch heute spielt er dieselben Compositionen wie damals. Was wir hier vernehmen, ist der treue Nachklang der Paganini'schen Periode, die neben der ausgebildetsten virtuosen Technik den Weltschmerz im Leben wie in der Kunst zur Mode erhob und nur selbstcomponirte Virtuosenstücke zu Gehör brachte.

Eine ganz ähnliche Erscheinung war H. W. Ernst (1814 bis 1865), der in seiner Blüthezeit Paganini's Kunstfertigkeit sehr nahe stand und neben seinem Vorbilde die öffentliche Aufmerksamkeit in hohem Grade in Anspruch nahm. Es braucht nur an seine Othello-Phantasie, seine Elegie und den, Paganini nachgebildeten, Carneval von Venedig erinnert zu werden, die mehr noch als sein Fis moll-Concert sich im allgemeinen Andenken erhalten haben. Aus der Schule F. Mazas' (1782—1862) gingen in gleicher Richtung Heinrich Wieniawsky und J. Lotto hervor, deren Leistungen noch die Gegenwart beschäftigen.

Als nicht unwichtig müssen wir auch Theresa Milanollo (1829—1848) und Wilhelmine Neruda hier mit erwähnen, deren grosse Erfolge nicht blos ihrem interessanten Aeussern zuzuschreiben sind, sondern auch ihrem wahrhaft bedeutenden Talente, auf welches man die Worte anwenden könnte, die Mozart's Vater im Jahre 1784 über eine Violinspielerin Regina Strinasacchi schrieb: »Sie spielt keine Note ohne Empfindung, ihr ganzes Herz und Seele ist bei der Melodie, die sie vorträgt.«

Die letztgenannten männlichen und weiblichen Violinvirtuosen vermitteln den Uebergang zur neueren Richtung, die bereits die Paganini'sche Schule ziemlich verdrängt hat, welche schon durch Carl Lipinski (1790—1861) sehr in Schatten gestellt ward, dessen imposanter Ton und grandioses Spiel noch heute kaum übertroffen sind, woneben sich bei ihm auch das Streben nach einem Kunstideale unverkennbar ausprägte. Ihn ergänzend, mehr nach der französischen Schule gewendet, bezeichnen wir den Collegen des Vorigen, Franz Schubert (1811), einen Schüler von Lafont, der sich schon seit längerer Zeit ganz von der Oeffentlichkeit zurückgezogen hat und nur seiner Stellung, als Concertmeister bei der k. sächs. Capelle, lebt.

Noch müssen wir einer Abzweigung der Paganini'schen Schule erwähnen, die durch Carl August de Beriot (1802), den Schüler von Robbrecht und Baillot, begründet wurde und in neuerer Zeit den Namen belgische Violinschule erhalten hat. Als den leuchtendsten Stern derselben erkennen wir Heinrich Vieuxtemps (1819), der noch jetzt nicht nur als die bedeutendste Erscheinung dieser Schule, sondern überhaupt als einer der grössten Violinvirtuosen gilt; nur hat dieser Künstler nicht vollständig die Hoffnungen erfüllt, die man in der ersten Zeit seiner Künstlerlaufbahn von ihm hegte. In abgeblasstem Lichte dagegen erscheint sein Mitschüler François Prume (1821—1849), der mit sanft melancholischer Schwärmerei alles Harte und Spröde vermied und die Trauer ohne Inhalt und Ziel als seine künstlerisch zu lösende Aufgabe betrachtete. Kräftiger zeigt sich, aus derselben Schule hervorgegangen, H. Leonard, der in Spiel- und Composition eine frische Energie und künstlerische Thatkraft entwickelt, wie sich überhaupt unter den neuesten Vertretern der belgischen Schule ein besseres Kunstelement geltend zu machen scheint, während die französischen lebenden Violinvirtuosen ausser Chevillard eine grosse Zerfahrenheit und Principlosigkeit wahrnehmen lassen, wie wir dies schon in voriger Periode beiläufig bei Artot und Alard erwähnten.

Man darf im Allgemeinen wohl annehmen, dass ungefähr seit dem Jahre 1840 die Paganini'sche Schule ihre mehr als ein Jahrzehnt erwiesene mächtige Zugkraft verloren hat und die reine Virtuosität als vereinzelte künstlerische Thätigkeit mehr und mehr in den Hintergrund getreten ist. Wenn nichts weiter, so hatte diese specielle virtuose Richtung doch das Gute bewirkt, dass dem rein materialistischen, nur auf den äussern Effect gerichteten Treiben im öffentlichen Musikleben zunächst wenigstens ein Ziel gesetzt war.

Unter den deutschen Violinspielern dieser Periode halten sich zunächst die Schüler L. Spohr's von allen extravaganten Künsteleien und Charlatanerien frei, ohne jedoch die Resultate, welche die Paganini'sche Schule herzugeführt, ganz unbeachtet zu lassen; doch verwenden sie dieselben nur so, dass sie immer noch einen mehr künstlerischen Werth behalten. Von der grossen Zahl der Spohr'schen Schüler heben wir nur einige heraus, deren Wirkungskreis ein mehr öffentlicher und erfolgreicher wurde. Als den ältesten davon nennen wir H. Ries (1792), dann August Pott (1805) und vor allen Ferd. David (1812), der nicht nur ein ganz vortrefflicher Violinspieler und Componist, sondern auch ein ausgezeichneter Lehrer und trefflicher

Digitized by Google

Interpret der älteren wie neueren Violinliteratur geworden ist. Durch letztere Eigenschaften hat derselbe wesentlich auf die Beseitigung einseitiger Virtuosität mit hingewirkt und ein edleres Kunstideal mit zur Geltung bringen geholfen. Unter den jüngsten Spohr'schen Schülern zeichnen sich noch Jean Bott und Kömpel aus, die als die letzten Vertreter der ächt Spohr'schen Schule noch thätig sind.

Als das Princip unserer modernen Zeit wie der neuesten Richtung gilt, dass der Künstler nur im Namen des Kunstwerks zu wirken hat und in der Darstellung desselben seine höchste Aufgabe erblicken muss. Nimmermehr aber darf er einem ihm von aussen her aufgedrängten Wesen dienen. All diesem gegenüber ist das Verhältniss des Künstlers zu seinem Publicum entschieden übergeordneter Art. Nach und nach fügt sich auch die, trotz allen scheinbaren Eigensinns, doch lenksame Masse, wenn nur die Zügel von einem Führer gehandhabt werden, dessen Künstlergrösse anerkannt und dessen Streben ein edles und hohes ist; ein solcher Führer vermag oft mehr, als er in seiner Bescheidenheit zu bieten sich getraut, nur muss die ächte, reine Begeisterung dabei mit im Spiele sein.

Ein energischer Vertreter eines hohen Kunstideals ist Josef Joachim (1831), der mit eiserner Consequenz, unberührt von den Strömungen äusserlicher Virtuosenkünste, nur auf die Verwirklichung seines ächten Kunstprincips hinarbeitet. J. Joachim beherrscht die Violine nach jeder Seite hin. Seine Bogenführung, gleichviel ob die von ihm ausgeführten Werke der Vergangenheit oder dem gegenwärtigen Leben angehören, ist meisterhaft, jede Strichart beherrscht dieser Künstler, nicht etwa im Sinne des Zufalls, sondern mit einer vollbewussten Meisterschaft. Ebenso verhält es sich mit seinem Ton, seiner Intonation und der Passagendurchführung. In diesen Beziehungen leistet Joachim Alles, was dem Instrumente abzugewinnen ist, indem er sowohl Corelli, Tartini, wie auch Viotti, Spohr und selbst Paganini gerecht wird, nur dass er die Effectmittel des Letzteren nie vor die Oeffentlichkeit bringt, obgleich er sie vollständig beherrscht. Sein Vortrag modificirt sich genau nach der Epoche, in welche das von ihm auszuführende Werk sich geschichtlich einreiht, wobei er jeder Spielwendung des betreffenden Meisters gerecht wird und mit ächt künstlerischem Bewusstsein in diesem Sinne das Werk zur Darstellung bringt. Auf seinem Programm erhält nur das reine Kunstwerk einen Platz, und wir hören die Tondichtungen von Tartini, J. S. Bach, Viotti, Spohr mit gleicher Begeisterung ausführen, wie die von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann. Allen diesen Werken versteht Joachim eine Weihe zu verleihen, dass man mit Bestimmtheit sagen kann: er spielt den zur Ausführung gewählten Tondichter und dessen Werk mit urbildlicher Treue und bringt den Inhalt des Kunstwerks mit Durchgeistigung zur vollen Geltung und zum klaren Verständniss des Hörers.

Solch ein Künstler muss fruchtbringend für seine und die Folgezeit wirken, denn in ihm verkörpern sich die Mittel höherer Kunstzwecke.

Würdig Joachim zur Seite sind in einer gleichen Richtung thätig und mit verwandten Mitteln wirksam Ferd. Laub, Singer, Joseph Lauterbach, Carl Müller, Joseph Hellmesberger, Ulrich etc., die, neben Joachim, vorwiegend Vertreter einer ernsten classischen Richtung, und damit zugleich für Deutschland, in der Gegenwart, als die Vertreter des neuen Princips zu betrachten sind.

In zwei grossen Tonwerken finden wir das Problem der Neuzeit vollständig ausgeprägt und zur Darstellung gebracht, es sind dies das Violinconcert von Beethoven Op. 61 und das von Mendelssohn Op. 64. — In beiden Werken ist die Aufgabe der künstlerischen Darstellung des Virtuosen dichterisch gefasst, ihr Kern ruht nicht in der Vorführung persönlicher Virtuosität, sondern in der geist- und charaktervollen Wiedergabe des ganzen Tonwerks, bei welcher die vollendetste Technik nur als Mittel zur Ausführung dienen darf.

Nur der Künstler, welcher in der Vollkraft der Virtuosität betreffs der Technik des Instruments steht und ganz in den Geist des Werks sich zu vertiefen versteht, wird seine Einzelstimme, der Vollkraft der mächtigen Orchesterbegleitung gegenüber, zu der Bedeutung herauszuarbeiten verstehen, dass er als ein zweiter Tondichter, als ein würdiger Interpret erscheint.

Bei Beethoven's Concert ist es der Ernst und die Majestät, die sich mit männlicher Kraft und fester Energie in diesem Meisterwerke ausspricht, während bei Mendelssohn der jugendlich heitere, aber geistvoll beseelte Charakter hervortritt. Wenn Beethoven und Mendelssohn nicht selbst Virtuosen auf der Violine waren, so war ihnen doch die Technik der Violine so vertraut, dass sie dieselbe ihrer Zeit gemäss im vollen Maasse zur Geltung kommen lassen; beim Vergleich beider Werke bezüglich der darin zur Verwendung kommenden Technik zeigt sich recht klar, welchen Umschwung dieselbe genommen hat, und doch stehen beide Meister mehr auf einem objectiven Standpunkte, während die Künstler der dritten Periode, als Vertreter des classischen Violinstils, naturgemäss auf einem subjectiven Standpunkte verbleiben mussten; gerade dadurch aber waren Beethoven und Mendelssohn im Stande, Werke zu schaffen, in denen das höchste Kunstideal zur Darstellung kommt.

Wenn wir hiermit diese historische Studie abschliessen, so geschieht es nicht in dem Glauben, etwas Erschöpfendes oder vollständig Ausgeführtes gegeben zu haben. Wenn gerade die vierte Periode weniger ausführlich behandelt ist, so hatte dies seinen Grund darin, dass das Meiste als bekannt vorausgesetzt wird, und es bei der vorliegenden Arbeit nur auf einen geschichtlichen Ueberblick abgesehen war, wobei in den früheren Perioden mit voller Freiheit und Unabhängigkeit das eigene Urtheil zur Geltung kommen konnte, was bei den lebenden Künstlern der vierten Periode nicht der Fall sein kann, da sich hier die subjective Ansicht immer in den Vordergrund drängen wird und erst eine spätere Zeit hierin ein freieres Urtheil fällen kann.

Möchte dieser nicht unwichtige Stoff von kundigeren Forschern auf breitern Grundlagen verfolgt werden, da dadurch der Kunst mehr genützt wird, als durch alle schöngeistigen und ästhetischen Floskeln, bei denen fast immer die eigenen Forschungen fehlen.

Julius Rühlmann.

Recensionen.

Orchestermusik.

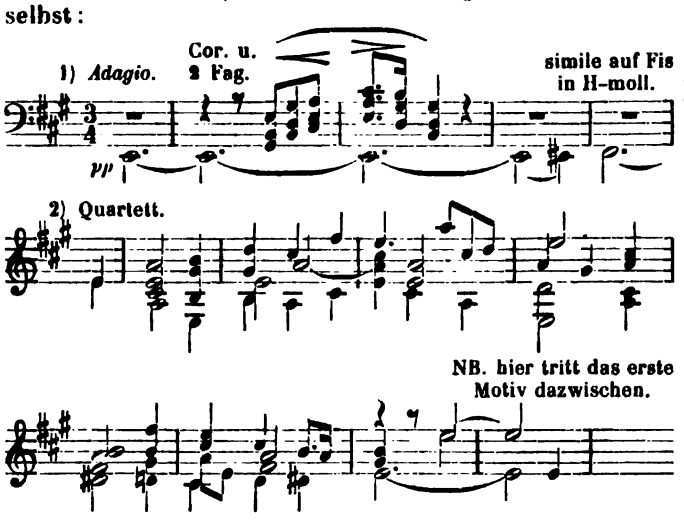
J. J. Abert. Columbus, musikalisches Seegemälde in Form einer Symphonie für grosses Orchester. Op. 31. Mainz, Schott. Partitur 8 fl. 24 kr. Orchesterstimmen 14 fl. 24 kr.

(Schluss.)

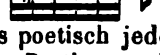
Nun folgt das Adagio, »Abends auf dem Meere«, A-dur $^3/_4$. Das Eigenthümliche dieses Satzes liegt wieder hauptsächlich in den Klangwirkungen, indem der Componist ein auf ganz besondere Farbentöne: des Horns, dann tief gelegter Fagotte und Clarinetten, gebautes Motiv, das sich auf

Digitized by Google

dem Grunde langgehaltener tiefer Contrabass- und Cellotöne erhebt, durch einen grossen Theil des Stücks als Gegensatz gegen das von den Streichinstrumenten *pp* mit Sordinen vorgetragene Hauptthema erhält. Die Wirkung erinnert an Berlioz, die Melodie an Wagner. Man urtheile selbst:

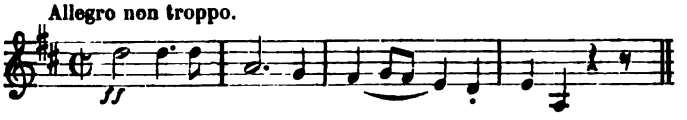


Im weitern Verlauf finden sich noch mehrere Wagner'sche Melismen und Klangwirkungen (siehe Lohengrin): Hochliegende (getheilte) Violinen mit dem Quartett bis zum Cello nebst dumpfem Paukenwirbel, freier Anschlag des Quartvorhaltes dabei u. dergl. — Doch sind es wenigstens die wirklich poetischen Momente Wagner's, die hier eine Verwendung im Sinne der Romantik erfahren. Hervorzuheben ist noch ein originell klingender Orgelpunkt (S. 93), der sich über der eigenthümlich rhythmisirten Pauke auf *E*

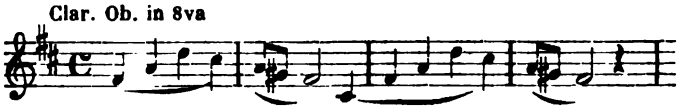
aufbaut, und wobei nur zwei Flöten in Terzen und die Violinen mit einer *Pianissimo*-Figur beschäftigt sind. Die Stelle dient als Einleitung zu dem in A-dur erfolgenden Auftreten der Celli und eines Horns mit dem Hauptthema. Pizzikirende Violinen und Triolenfiguren der Holzbläser begleiten den Gesang, gegen dessen Schluss hin Violinen und Violen auf einmal jenes dreistimmige Anfangsmotiv und zwar jetzt in hoher Lage aufnehmen und in der Folge behaupten, wodurch eine ganz veränderte Färbung um so mehr eintritt, als die Gesangsmelodie nun in der Tiefe liegt und sich jenes Paukenmotiv und eine Sextolenfigur der Violinen: *e*  dazu gesellt. —

Die weiteren Details dieses poetisch jedenfalls sehr wirksamen Stücks mögen in der Partitur nachgesehen werden. Dass wir es so nennen dürfen, wird der Leser aus den angeführten Hauptmotiven ersehen haben.

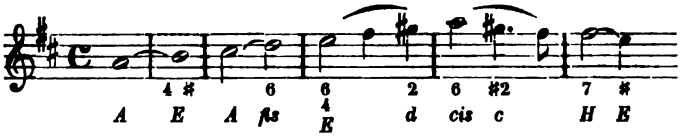
Wir gelangen zum Finale. Der grösste Fehler, den dasselbe hat, ist die unverhältnissmässige Länge desselben (während alles Bisherige nur 104 Partiturseiten zählte, enthält das Finale deren allein 91). Wir wüssten wohl einen musikalisch sehr überflüssigen Theil darin anzugeben. Es ist der »Sturm« (das Stück hat die Ueberschrift »Gute Zeichen, Empörung, Sturm, Landle). Doch davon später. Der hauptsächliche Inhalt unseres Finales ist, abweichend von den übrigen Sätzen, doppelcontrapunktischer und fugirter Art. Es mag dem Componisten das Finale der Mozart'schen C- (Jupiter-) Symphonie vorgeschwebt haben und er gedachte vielleicht ein ähnliches Kunststück hervorzubringen, nur allerdings nicht gleich mit vier oder fünf Themen, sondern mit zweien oder dreien. Es tritt zuerst ein energisches Thema, das zur Durchführung gut geeignet ist und auch an sich durch Mannigfaltigkeit der Motive interessiren kann, im *unisono* des Streichquartetts, der Hörner und Fagotte auf:



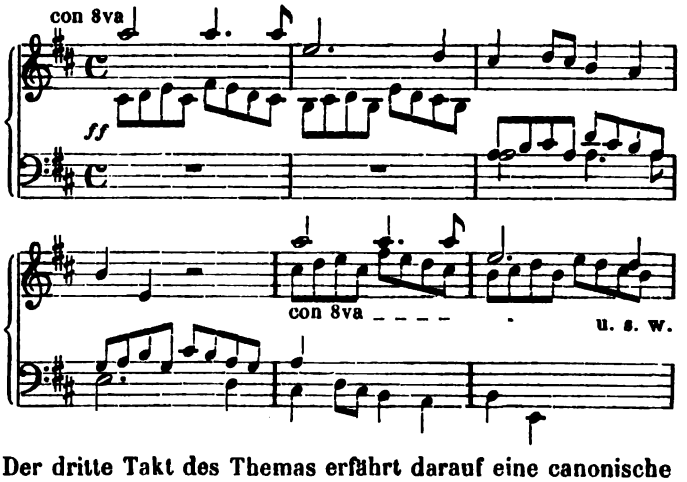
Dieser Vordersatz erhält einen Nachsatz von 4 Takten, und diese 8taktige Periode wiederholt sich. Dann lässt sich ein neues Motiv, eine Episode in Fis-moll, vernehmen, die aber keinen contrapunktischen Zusammenhang mit dem Hauptthema hat:



Diese Episode erfährt eine Engführung und macht dann Bildungen Platz, die aus dem Vorder- und Nachsatz des Themas gewonnen sind. Nach verschiedenen andern, etwas geschraubten und stark modulirenden Zwischengliedern tritt dann in *A* folgender Seitensatz in einfach vierstimmiger Fassung auf:



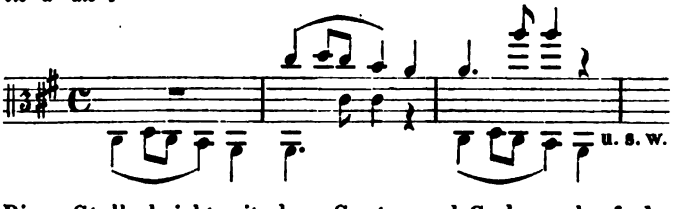
und wird später contrapunktirt. Weiter im *fortissimo* A-dur lässt sich wieder das Hauptthema in einer wörtlich genauen Engführung vernehmen, die um zwei Takte auseinander liegt und eine Achtelfigur zur Begleitung hat:



Der dritte Takt des Themas erfährt darauf eine canonische Behandlung zwischen Bass und Oberstimme, welche von der A dur-Harmonie ausgehend sich über die Accordfolge

a b h c
a — — g
cis d dis e

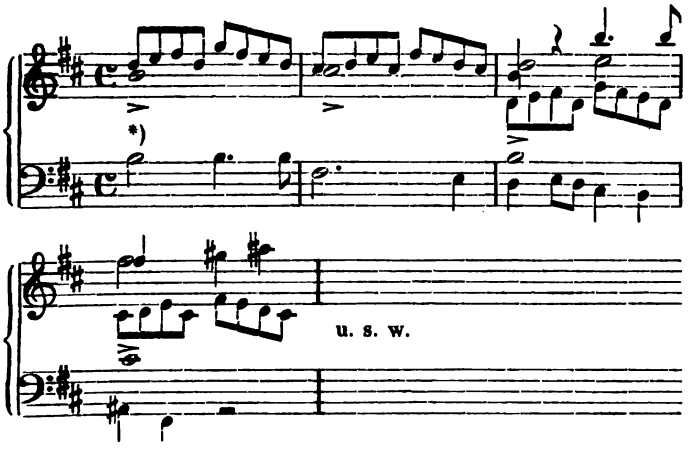
hinzieht:



Diese Stelle bricht mit dem Sextaccord C-dur scharf ab, worauf, nach einer Generalpause, noch um einen halben Ton aufwärtsrückend, der Sextaccord von Cis-dur eintritt,

Digitized by Google

um in dieser Tonart in etwas veränderter Führung und total anderer Klangfarbe jenes Motiv nochmals anklingen zu lassen. Dieses Cis-dur ist theoretisch gewiss zu rechtfertigen, da Sextaccorde in Halbtönen ohne Weiteres fortrücken können. Ob aber die ästhetische Rechtfertigung ebenso sicher und fest steht, ist eine Frage, deren Erörterung schwierig und weitläufig sein würde. Die ganze folgende Stelle, in welcher endlich das vorige Motiv in umgekehrter Bewegung fortspielt, und wozu noch ein Motiv in halben Noten sich in Nachahmungsformen geltend macht, ist künstlich gearbeitet, stark und rastlos modulirend, erscheint uns aber weder an sich schön, noch organisch nothwendig; vielmehr ist sie blos eine Brücke, um zu einer abermals neuen Durchführungsart des Hauptthemas zu gelangen. In Fis-moll, dann A-dur und Cis-moll, tritt es im Bass auf und erhält in den Oberstimmen eine Gegenmelodie. Dann tritt die Episode (siehe oben das Notenbeispiel) in Gegensatz zu dem Nachsatze des Hauptthemas, noch später wird Takt 3 und 4 des Vordersatzes dem 1. und 2. Takt gegenüber gestellt, wobei die Harmonie chromatisch abwärts schreitet: $\frac{5}{4}$ *Fis, Fis, Cis, cis, E, E* u. s. w., und die Violinen eine Pizzicatofigur nachahmend durchführen. Endlich führen scharf schnatternde Secunden der Clarinetten und Hörner zur Dominante *A*, und in *D* vernehmen wir nun eine Doppelfuge, deren Subjecte das erste Thema (Vordersatz) und der Seitensatz bilden. Noch später gesellt sich auch die Achtelfigur dazu:



*) Hierzu kommt noch eine freie Engführung des ersten Themas, indem Clarinetten, Fagotte und Hörner dasselbe einen Takt vorher von *Fis* aus bringen.

Der Componist lässt es nicht an den Künsten des Contrapunkts fehlen, eine Engführung verdrängt die andere, sogar Doppelengführungen mit beiden Subjecten treten auf; bis nach einem Orgelpunkte auf *A* das zweite Thema die Oberhand gewinnt und das erste fast gänzlich verstummt, obgleich die Reprise mit allem Andern des ersten Theils eintritt, welche endlich zum »Sturm« führt.

Wir halten inne und schöpfen tief Athem! Vielleicht gelangt auch der Hörer athemlos bis zu diesem Wendepunkte, denn es gehört etwas dazu, alle diese Combinationen und Modulationen aufzufassen und genau zu verfolgen! — Blicken wir auf die Ueberschrift des Finales zurück, so fällt uns ein, dass die ganze vorige Partie die »Empörung« vorstellen soll. Nun ja; es treten sich allerdings verschiedene Charaktere entgegen und in der Doppelfuge arbeiten sie gleichzeitig und streben nach der Oberherrschaft. Ob dies Alles aber den Eindruck einer »Empörung« macht, bleibt sehr fraglich, denn am Ende könnte dann Jemand behaupten wollen, j e d e Doppel- oder Tripelfuge stelle einen Aufstand dar, oder auch jeder Aufstand sei in fugirter Form darzustellen. Bei der ersten Behauptung würden unsere Doppelfugen bei Bach, Mozart (Kyrie im Requiem) und andern Componisten in eine eigenthümliche Lage gerathen.

An obiger Doppelfuge selbst würden strenge Theoretiker allerlei nach Seite der contrapunktischen und harmonischen Principien unseres Componisten auszusetzen finden. Die Regel: keine Quinten frei anzuschlagen und keine Quarten nacheinander folgen zu lassen (ersteres weil die freie Quarte zu unangenehmen Harmonien führt, letzteres weil Quintparallelen die unvermeidliche Folge sind), hat unser Componist in seiner Columbusbegeisterung in den Wind geschlagen. Wir wollen nicht pedantisch sein und auch nicht zu den Quintenjägern gerechnet werden. Allein »strenge Theoretiker« würden glauben, dass der Sache kein Schaden geschehen wäre, wenn Abert auch in diesem Punkte Mozart nachgeahmt und seine Themas auf streng contrapunktischer Basis aufgebaut hätte; und der Componist hätte im Verlauf der Fuge dann nicht nöthig gehabt, sein erstes Thema im vierten Takt umzubiegen. Was aber Quintparallelen betrifft, so finden wir darin wenigstens keine Schönheit, besonders wenn sie durch Posaunen und Ophikleiden an unser Ohr schlagen, wie dies zum Beispiel einer Engführung zu Liebe S. 144 geschieht. Wir wollten den Componisten hiermit nicht hofmeistern, der ja mit vollem Bewusstsein gehandelt hat; wir wollten blos durch Schweigen nicht unsere Leser glauben machen, wir hätten diese Quinten etc. nicht gesehen oder nicht sehen wollen.

Der Hörer und Leser wird gefunden haben, dass es einer ziemlichen Anstrengung bedurft hat, dem Componisten bisher auf den vielfach verschlungenen Wegen seines Finales zu folgen. Jetzt wird uns aber noch der »Sturm« aufgedrungen, der seine gut 20 Partiturseiten ausfüllt. Wir meinen, dass es heutigentags ein ebenso undankbares wie gefährliches Vorgehen sei, nach Haydn (Jahreszeiten), Beethoven (Pastoralsymphonie), Rossini (Tell-Ouvertüre) und gar Weber (Wolfsschluchtscene) nochmals den Sturm musikalisch zu illustriren. Bei Abert gelangen wir hiermit an die gefährlichste Seite seiner »Programmsymphonie«. »Ein Seegemälde ohne Sturm«? »Und besonders die Abenteuer des Columbus auf seiner weiten Seefahrt ohne Sturm? Unmöglich!« Das ist sehr wahr, aber es ist hier die Frage, ob die Sache der Opportunität und der Formschönheit, oder das Programm den Sieg davon tragen musste. Der Componist wird uns erwidern, dass bei so vielen Aufführungen seines Columbus dieser Sturm noch nie der Wirkung seines Werkes Eintrag gethan habe. Aber das waren allemal e r s t e Aufführungen. Wir wollen sehen, ob man später nicht allgemeiner der Ansicht sein wird, dass das Finale überhaupt zu lang, und besonders der Sturm darin das entbehrlichste Stück sei!

Wir bemerken hier, ohne uns auf eine musikalische Analyse des »Sturms« einzulassen, nur noch, dass der Componist zu seinem Orchester hier die grosse Trommel heranzieht, und dass sich durch alles Geheul der Instrumente hindurch doch immer noch der Commandoruf des Hauptthemas vernehmen lässt.

Nachdem das Unwetter vertobt, geht in den Streichinstrumenten der Partitur ein anderes Wetter los. Eine plötzlich *fortissimo* auftretende Sechszehntelpassage der ersten Violine, die nach und nach das ganze Saitenquartett

Digitized by Google

in den Taumel fortreisst, will offenbar sagen: »Land, Land!« Der jubelnde Schlusssatz bringt das Hauptthema mit allem Glanze zu Ehren, neudeutsch zu sprechen: »das Columbusmotiv siegt« (in der Empörung war es offenbar unterlegen)!

Wir waren vor Allem bemüht dem Leser die nächstliegenden Seiten dieser Composition vorzustellen. Eine noch mehr abstrahirende Recension würde über den Stil des Componisten noch Manches vorzubringen haben, was theils zu seinen Gunsten sprechen, theils zeigen würde, dass es ihm nicht überall gelingt zu jener Klarheit und Reinheit des Satzes durchzudringen, die wir an den Meistern bewundern, die Abert zwar vielfach anzustreben scheint, von der er sich aber auch nicht selten entfernt, sei es, um neu zu sein, sei es, weil er sich, wie so viele Andere, von gewissen den Tag beherrschenden Manieren nicht ganz frei machen kann.

Alles in Allem gerechnet, ist sein »Columbus« nach Seite der äussern Wirkung unter den heutzutage geschriebenen Orchesterwerken eines der bedeutendsten, und verdient jedenfalls, besonders der drei schönen ersten Sätze, dann des contrapunktisch immerhin sehr interessant gearbeiteten Finales, und endlich der malerischen und glänzenden Instrumentirung wegen, in das Repertoire der grossen Concerte aufgenommen und öfter wiederholt zu werden.

Berichte.

(Ueber die kürzlichen Aufführungen des »Elias« von Mendelssohn und der grossen Messe von Beethoven in Hamburg berichtet A. v. Dommer im dortigen »Correspondenten« in eingehender Weise. Wir theilen hier den Lesern d. Bl. Einiges aus seinem Referat mit. D. Red.)

Von den durch Hrn. Otten vorbereiteten Aufführungen des »Elias« und der Messe in D von Beethoven fand die erste am 3. Octbr. Abends 7 Uhr statt. Dass Hamburg in neuester Zeit durch Pflege der Vocalmusik ernsten Stils vor manchem andern, einen grösseren Ruf geniessenden Musikorte sich auszeichnet, ist eine Thatsache, welche durch Eröffnung der diesjährigen Concertsaison mit zwei so hervorragenden Tonschöpfungen der betreffenden Gattung aufs Neue bestätigt wird. Das Interesse für grosse Vocalwerke scheint bei Künstlern und Publicum gleich rege zu sein, wie man aus dem Streben jener, Tüchtiges auf diesem Gebiete zu leisten, und aus der lebhaften Betheiligung des letzteren an ihren Bestrebungen schliessen muss. Das gilt auch vom heutigen Concert; Hr. Otten hatte ansehnliche Solo-, Chor- und Orchesterkräfte zusammengezogen, und es ist erfreulich, die Aufführung in den Solopartien als vortrefflich, im Uebrigen als durchschnittlich recht wohlgelungen bezeichnen, so wie von aufmerksamer Theilnahme des Publicums berichten zu können. (Der Verfasser geht hier in Einzelnes ein. D. Red.) Den Glanzpunkt bildeten die Solopartien; Stockhausen's vortreffliche Leistungen sind so allbekannt, dass wiederholte Betonung ihrer Vorzüge ermüden würde; der »Elias« ist überdies eine seiner schönsten Partien, in der er nicht leicht von jemand sich übertroffen sehen wird. Sein Vortrag (u. A. besonders der Arie »Es ist genug«, der Recitative in der Baalspriester-Scene) machte tiefen Eindruck; dass man hie und da (Nr. 14, 17) etwas mehr natürliche Kraft des Organs wünschen mochte, schliesst keinen Tadel für den Künstler ein. Eine ächte Oratoriensängerin, Frau Joachim, stand ihm würdig zur Seite; ihre herrlich sonore, wohlgeschulte Stimme besiegt auch den grössten Kirchenraum; Auffassung und Vortrag sind einfach, edel und maassvoll, aber nicht minder eindringlich durch sehr wohlthuende natürliche Wärme der Empfindung; ich erinnere nur an die Arie Nr. 31. Mochte man hingegen dem Gesange der Frau Michaëli zu Zeiten etwas mehr Belebung wünschen, so wirkt doch ihr, fast einer schönen Knabenstimme ähnliches Organ in der Kirche gleichsam überirdisch durch wundervolle Klarheit und eigenthümliche Leidenschaftslosigkeit der Klangfarbe (besonders in der höheren Lage, in der mittleren fanden sich einzelne etwas breite Töne). Ebenso rein und correct ist ihre Intonation; namentlich der Gesang des Knaben, das »Heilig« etc. lassen sich kaum schöner wiedergeben. Schade, dass die Textaussprache dieser Künstlerin (als Ausländerin) nur unvollkommen ist — ein Mangel, von dem man auch Frau Joachim nicht ganz freisprechen darf. Von Stockhausen kann der Sänger lernen, wie man deutlich auszusprechen hat. Auch Herr Carl Schneider befriedigte besonders durch Verständniss und Sorgfalt in der Ausführung. Sind seine Stimmmittel auch nicht die bedeutendsten, so hält er sie doch bedachtsam zu Rathe, wie er überhaupt ein durchaus musikalisch durchgebildeter Sänger ist, den man stets gerne hört, sobald er von Empfindsamkeit sich freihält. Das Zusammenwirken der Solisten in den Ensembles liess nichts zu wünschen übrig; in Nr. 7 und 14 trat noch Herr Schultze mit ein.

(Hier legt v. Dommer noch seine Ansicht über Beethoven's Missa nieder, die wir heute nicht abdrucken können, die wir aber vollständig theilen. D. Red.)

Die zweite der beiden von Hrn. Otten veranstalteten Musik-Aufführungen, die der Messe in D von Beethoven, fand am 6. Oct. statt. Bezüglich der ungemein grossen Schwierigkeiten, deren Bewältigung das Werk von den Solisten und dem Orchester, insbesondere aber vom Chore fordert, ist es um so angenehmer, sowohl von durchgängigem Fleisse und Eifer der Mitwirkenden, als auch von einem im Grossen und Ganzen glücklichen Resultat ihrer Bestrebungen Mittheilung machen zu dürfen. Eine ganz vollendete Ausführung dieses Werks, namentlich der Chöre, ist so selten, dass auch ein geringerer Grad von Vollkommenheit immer noch sehr schätzenswerth bleibt. Der Chor hatte recht gut studirt; man setzte stets aufmerksam ein, überwand auch unsangbare Partien und die hohen Sopranstellen häufig mit Freiheit und Leichtigkeit, schlug sich überhaupt tapfer durch alle Fährlichkeiten widerhaariger Syncopen und Accentrückungen, gewagter Stimmführungen etc. Zwar entstanden mehrmals Schwankungen, doch fand man sich bald wieder zurecht. — — Der Klang des Soprans war gut, frisch und hinlänglich kräftig, die übrigen Stimmen, insbesondere Tenor und Alt, hätten stärker sein sollen. Dem Alt eine Anzahl wohlgeschulter Knabenstimmen beizugeben, wäre stets sehr vortheilhaft; jeder Verein kann Gelegenheit finden solche heranzubilden. (Der Verfasser geht hier in Einzelnes ein. D. Red.)

Die Chöre und die sehr reich ausgestattete, dem Vocalchore als ein durchaus symphonisch durchgebildeter Chor selbständiger Instrumentalstimmen zugesellte Orchesterpartie litten hin und wieder unter Uebereilungen an Undeutlichkeit, manche charaktervolle Tongestaltung blieb unverständlich, wie z. B. die Figuren der Streichinstrumente im *Dona nobis*. Eine noch etwas stärkere Besetzung der Geigen und Contrabässe hätte überdies dem Gesammtklange mehr Schärfe und Glanz, sowie ein markigeres Fundament verliehen; nichts giebt grossen Chor- und Instrumentalmassen mehr Gravität und Würde, als ein recht sonorer Streichbass. Im Ganzen aber hielt sich das Orchester, unter förderndem Einflusse des Hrn. Böie als Concertmeister, recht wacker und war dem Chor eine wesentliche Stütze, wenn auch mehr Proben noch manche Einzelheit geklärt haben würden. Dass Hr. Joachim seinen auch hierorts so hoch gestiegenen Künstlerruf durch vollendeten Vortrag der Solovioline aufs Neue bewährte, bedarf wohl keiner Auseinandersetzung; seine Tonfiguren strahlten wie Lichtwellen durch den Kirchenraum. Die Orgel wirkte mächtig, die Registrirung war gut, die Präcision der Einsätze lobenswerth. — — —

Digitized by Google

Ueber die Solisten kann ich mich kurz fassen; nur Herr Schultze war, von seiner Mitwirkung in den bewussten Ensembles des Elias abgesehen, für dieses Concert neu, wiewohl von Jedermann gekannt und geschätzt als vortrefflicher Vertreter des oratorischen Gesangstils. Wie seine höchst metallreiche Stimme dem Ensemble die solideste Grundlage giebt, so verfehlt auch sein Einzelgesang niemals eine kernige Wirkung, da Natur und Kunstfleiss in ihm einander so willig die Hand gereicht haben, um etwas nur Tüchtiges hervorzubringen. Seine Intonation und Haltung des Tons sind unerschütterlich fest, die Aussprache ist ganz deutlich und sein Pianissimo hört man auch am ungünstigsten Standorte der Kirche; dazu kenne ich keinen Sänger, der freier von jeder Manier und Unart wäre. Gleich Frau Joachim ist auch Hr. Schultze für das Oratorium wie geschaffen. Von den Damen Michaëli und Joachim, so wie von Hrn. Schneider gilt alles oben bereits Gesagte. Die Zusammenstellung der Solostimmen beziehendlich ihrer individuellen Verschiedenartigkeit hätte Hrn. Otten in der That nicht besser gelingen können: die klare leidenschaftslose Höhe der Frau Michaëli fand ihren vortrefflich ergänzenden Gegensatz in dem sonoren Organe der Frau Joachim mit seinem ernsten und feierlichen, dabei innerlich tief bewegten Ausdrucke — ähnlich wie die hingebende Lyrik des Hrn. Schneider in der maassvollen Ruhe und überzeugenden Festigkeit des Hrn. Schultze. Solche einander bedingende und ergänzende Elemente mussten die Solovorträge so ausserordentlich reich an Mannigfaltigkeit der Gesammtfärbung sowohl, als auch des individuellen Einzel-Ausdrucks machen, wie sie in der That waren. Das *Benedictus* und fast mehr noch das *Agnus Dei* werden jedem Kunstfreunde unvergesslich sein. — — —

Leipzig. *S. B.* Wir haben in unserm ersten diesjährigen Bericht über die Gewandhaus-Concerte der Direction gegenüber ein Vertrauensvotum ausgesprochen, möchten unsere Leser aber doch bitten, dasselbe nicht so zu verstehen, als billigten wir die Bequemlichkeit: aus einer Reihe sehr bekannter Stücke die allerbekanntesten ohne Rücksicht auf denjenigen Theil des Publicums auszuwählen, welcher das gerechte Bedürfniss nach frischen Eindrücken in sich trägt. Seltener Gehörtes, wenn auch nicht gerade ganz Neues, sollte doch in jedem Concert wenigstens in einer grösseren Nummer geboten werden. Jenes Bedürfniss muss in immer stärkerem Grade rege werden, wenn das Bekannte nicht mit künstlerischem Schwunge und Begeisterung ausgeführt wird, oder wenn es schliesslich doch nicht zu den ersten Meisterwerken gerechnet werden kann. — Das dritte Abonnement-Concert brachte an der Spitze die reizend klingende, aber musivisch gearbeitete und in den Themen kleinliche D moll-Symphonie von Schumann; im zweiten Theil, aus Anlass der historischen Begebenheit (die uns nicht gerade von so unermesslicher musikalischer Bedeutung scheint), dass Goethe am 19. October 1765 als Studirender der Leipziger Universität immatriculirt wurde, Beethoven's Musik zu Egmont mit verbindendem Text, welcher eine Zusammenstellung des Mosengeil'schen und Bernays'schen gewesen ist. Die Lieder Clärchens wurden von Frau v. Kotschetoff gesungen, welche also nun zum dritten Mal vor das Publicum getreten ist. Wir würden das Engagement verwendbarer Sänger auf längere Zeit gewiss billigen, wenn dadurch die Möglichkeit erzielt würde, Werke zur Ausführung zu bringen, die sonst schwer zu besetzen sind. Dass aber Frau v. Kotschetoff das nöthige Zeug für solche Thätigkeit besässe, müssen wir bei aller Anerkennung ihrer Leistungen doch verneinen. Es fehlt dieser Sängerin an jener Frische und Wärme, die bei jeder Gelegenheit zum Gelingen der Aufgabe das Wichtigste bleibt. Ihr »Clärchen« von diesmal war weit entfernt, sowohl dem Goethe'schen Gedicht, wie der Beethoven'schen Musik zu entsprechen: so viel Mühe sie sich auch gab, das naturwüchsig feurige Element fehlte, ihr Gesang klang schwerfällig und reizlos; damit ist aber das Clärchen künstlerisch todt, bevor es noch zur Sterbescene kommt. Erlahmend wirkte auch die ausdrucklose Recitation durch Herrn Herzfeld vom Stadttheater. — Wir erwähnen noch, dass im ersten Theil Frau v. Kotschetoff die Arie »Und ob die Wolke sie verhülle« aus dem Freischütz etwas verzogen vortrug, und dass sich ausserdem ein Harfenvirtuose, Herr F. Pönitz aus Berlin, mit zwei Solovorträgen (einer eigenen Composition und einer von Parish-Alvars) hören liess. Dass bei aller anerkennenswerthen Virtuosität dieses jungen Künstlers diese beiden Stücke nicht dazu beitrugen, die Flauheit des Abends zu beheben, werden uns unsere wirklich musikalischen und künstlerisch denkenden Leser aufs Wort glauben, während wir gleichzeitig die Pflicht des Berichterstatters erfüllen, indem wir erwähnen, dass das Publicum dem Virtuosen lebhaften Beifall zollte. — Das Orchester leistete an diesem Abende im Einzelnen Vorzügliches, doch liess es mitunter an Präcision des Zusammenspiels zu wünschen übrig.

— Der erste Cyklus unserer »Abendunterhaltungen für Kammermusik« begann am 21. d. M. auf sehr erfreuliche Weise, die uns denn auch hoffen lässt, dass frühere Klagen keine Wiederholung finden werden. Man begann mit einem sehr selten gehörten Haydn'schen Quartett in *D*-dur (das Programm sagte fälschlich *G*), dessen erster und letzter Satz besonders interessirten, während das *Allegretto alla Zingarese* mehr sonderbar und in seiner Kürze auffallend, als schön erschien, und die Adagio-Variationen sich etwas lang erwiesen. Darauf folgte Beethoven's grosses B-Quartett Op. 130, von allen Mitwirkenden mit genügender Sicherheit, von Herrn David aber mit besonderm Schwung und eingehendster Feinheit gespielt. Möchten nun auch die andern Beethoven'schen Quartette mit gleichem Fleisse studirt und wieder vorgeführt werden. — Der Abend wurde durch das Mozart'sche G moll-Quintett für Streichinstrumente in befriedigender Weise beschlossen. Ausser Hrn. David waren in den Quartetten noch die Herren Röntgen, Hermann und Lübeck, im Quintett bei der zweiten Viola Herr Hunger beschäftigt.

Nachrichten.

Der Jahresbericht (1864/65) des Dresdner Tonkünstler-Vereins ist erschienen und giebt ein erfreuliches Bild seiner Thätigkeit. Wir entnehmen demselben die Notiz, dass in den zehn ersten Vereinsjahren (Mai 1854—1864) zusammen 594 Instrumentalwerke von 117 verschiedenen Componisten aufgeführt worden sind, und zwar von Seb. Bach 26, von Händel 7, von Haydn 23, von Mozart 24, von Beethoven 58, von Fr. Schubert 16, von R. Schumann 21, von Mendelssohn 11 Werke; ferner Werke von Corelli, Dittersdorf, Zelenka, Cherubini, Weber, Spohr, Gade, Chopin, Brahms, Reichel, Raff, Rubinstein, Reinecke, Volkmann u. A. — Der Verein zählt jetzt 147 ordentliche und 56 ausserordentliche Mitglieder. Im letzten Vereinsjahre kamen in den vier Productionsabenden folgende Werke als Novitäten zur Aufführung: Streichquartett in Es Op. 43 von Volkmann, Concert G-dur für Violine und 2 Flöten mit Begleitung von Streichinstrumenten von S. Bach, Streichquartett C-dur von Cherubini, Sonate G-moll für Clavier von Schumann, Serenade D-dur von Mozart, Pianoforte-Quintett A-moll von A. Reichel, Concert A-moll für Violine mit Begleitung von Streichinstrumenten von S. Bach, Streichsextett von Brahms, Symphonie in E-moll von Haydn. Ausserdem verzeichnet der Jahresbericht noch unter den an den »Uebungsabenden« gespielten Compositionen folgende Novitäten: Divertimento in Es für Blasinstrumente von Mozart, Octett für Streich- und Blasinstrumente von Westmeyer, Quintett Op. 94 Nr. 9 für Blasinstrumente von Reicha, Streichquartett A-moll von Feigerl, Streichquartett Op. 105 Nr. 3 von F. Hiller, Clavierquartett Op. 1 Nr. 3 von Mendelssohn, Quartett für Oboe und Streichinstrumente von Mozart, Clavier-Quartett Op. 66 von Rubinstein, Clavier-Trio C-moll Op. 102 von Raff, Sonate C-moll für Clavier und Violine von S. Bach, Phantasiestücke für Clavier und Clarinette von Gade, Phantasie-Sonate C-moll für Clavier und Violoncell von J. John, Violoncell-Concert von Reinecke, Suite für

Digitized by Google

Clavier und Violine von Röhr. — Das 40jährige Bestehen des Vereins wurde am 28. Nov. 1864 festlich gefeiert und wurden bei dieser Gelegenheit zu Ehrenmitgliedern ernannt die Herren v. Bülow, Chrysander, Hauptmann, Jahn, Joachim, Krebs, Lauterbach, Rietz. — Beigegeben ist dem Jahresbericht ein genaues Verzeichniss aller Compositionen, die in der 40jährigen Periode zur Aufführung gelangt sind.

In Wien hat man Angst, dass die bevorstehenden Patti-Concerte den stehenden grossen Concertunternehmungen Schaden bereiten könnten. Sollten solche Besorgnisse wirklich begründet sein? Wir glauben es vorläufig nicht. — Die Philharmonische Gesellschaft hat folgendes Programm ihrer diesjährigen Concerte veröffentlicht: Symphonien: Beethoven, Nr. 2, 3, 4 (D, Es, B); Mozart, in G-moll; Schumann, Nr. 4 (D-moll); Haydn, in G; Reinecke, in A (neu); Schubert, Duo, instrumentirt von Joachim (neu); Abert, »Columbus«-Symphonie (neu). — Ouvertüren: Beethoven, Fest-Ouvertüre, Op. 124, »Coriolan«; Mendelssohn, »Ruy Blas«; Hiller, Concert-Ouvertüre; Gluck, »Iphigenie«; Vogler, »Samori«; Schubert, »Fierabras«; Méhul, »Utal«. — Intermezzos: Grimm, canonische Suite (neu); Händel, Wassermusik (neu); Bach, Passacaglia; Schubert, Entre-Actes zu »Rosamunde«; Cherubini, »Krönungsmarsch«; Bach, Concert für Streichinstrumente; Mendelssohn, Concert für Clavier in G-moll; Viotti, Concert für Violine; Beethoven, Concert in G-dur. — Die Quartett-Gesellschaft des Hrn. Hellmesberger hat ebenfalls ihr Programm ausgegeben. Dasselbe enthält als Novitäten Werke von Hager, Preyer und Rubinstein. — Die Gesellschaft der Musikfreunde hat für die bevorstehende Saison folgende Werke aufzuführen versprochen: Die vollständige Musik zu König Stephan von Beethoven, eine Symphonie in D von Cherubini, eine Symphonie von Fr. Schubert in H-moll, Liszt's »Heilige Elisabeth« (Liszt hat aber mit Beziehung auf seine bisherigen Misserfolge in Wien die Erlaubniss nicht ertheilt). — Laub ist bereits in Wien eingetroffen und wird, wie früher, seine Quartette geben (unsere erste Nachricht über seine Ablehnung der Moskauer Stelle war also richtig). — Die Nachricht, Hellmesberger werde seine Stelle am Conservatorium niederlegen, ist falsch.

Das erste diesjährige Gürzenich-Concert in Köln fand am 17. d. M. statt und brachte Mozart's C-(Jupiter-) Symphonie, Reinthaler's Mädchen von Kola, ein drittes neues Violinconcert von Joachim (von ihm selbst gespielt), und die Musik zu »König Stephan« von Beethoven.

Das diesjährige Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins fand in Brühl statt und wurden Gesangscompositionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, nebst zwei Compositionen von Töpler (Musikdirector des Vereins) aufgeführt, nämlich: 1) *Ecce Deus*, für vier Männerstimmen von M. Toepler; 2) *Laetatus sum*, für vier Männerstimmen von Andr. Willaert; 3) Komm', heiliger Geist! für fünfstimmigen gemischten Chor, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, Componist unbekannt; 4) *O beata*, für fünfstimmigen gemischten Chor von Palestrina; 5) *Sicut cervus*, für vierstimmigen gemischten Chor von Palestrina; 6) *Iste Confessor*, für vierstimmigen gemischten Chor von M. Toepler; 7) *Ave Maria*, für vierstimmigen Männerchor von Orlandus Lassus, und 8) *Laudate nomen Domini*, für gemischten Doppelchor zu acht Stimmen von Zachariis.

In Brüssel hat kürzlich ein »erstes belgisches Musikfest« stattgefunden. Von welchem Geiste dasselbe getragen war, geht daraus hervor, dass Bruchstücke aus Oratorien von Haydn und Mendelssohn aufgeführt wurden. Dagegen soll eine »National-Cantate«: »Artevelde« von Gevaert allgemeinen Beifall gefunden haben.

In den diesjährigen Pasdeloup'schen Volksconcerten zu Paris werden 16 Symphonien von Haydn aus dessen erster Periode, die noch nirgend gedruckt sind, zur Aufführung kommen.

Berlioz hat seine Memoiren geschrieben und drucken lassen; sie sollen aber erst nach seinem Tode erscheinen.

Der bekannte, seit längerer Zeit von unheilbarem Siechthum ergriffene Violinvirtuose Heinr. Wilh. Ernst ist kürzlich in Nizza gestorben. Er war 1814 in Brünn geboren.

Sachliche Berichtigungen.

In meiner Recension über Sammlungen Nr. 27 S. 444 Z. 28 dieser Blätter kommt ein Irrthum vor, der mir leid thut, nämlich die Worte: »Gluck steht auf dem Titel und in den Biographien des 6. Heftes, kommt aber im Texte nicht vor« da doch von Gluck nicht im 6., aber im 4. Hefte ein Stück gebracht ist — ein flüchtiges Versehen, welches wohl bei einer umfangreichen Anzahl vorliegender Recensenda zu entschuldigen, mindestens zu verzeihen ist. *E. K.*

In der Anzeige des E. Polko'schen Büchleins »Alte Herren« in Nr. 38 wurde der Wunsch ausgedrückt, dass die Inauguralrede und die auf die Leipziger Cantoren sich beziehenden Mittheilungen vom Rector Stallbaum dem grösseren Publicum zugänglich gemacht werden möchten. Wir müssen hier berichtigen, dass das Büchlein zuerst allerdings nicht im Buchhandel erschienen war, später aber, was wir nicht wussten, bei Fritzsche in Leipzig herausgegeben worden und jetzt bei C. F. Schmidt zu haben ist. *B.*

ANZEIGER.

[165] Bei **Friedrich Hofmeister** in Leipzig sind erschienen:

Bierwirth, C. H., Das Waldvögelein. Melodie-Etude f. Pfte. 10 Ngr.
Ciardi, C., Le Rossignol du Nord. Fantaisie p. Flûte et Piano. 20 Ngr.
Eschmann, J. Ch., Op. 86. Caprice-Etude p. Piano. 20 Ngr.
—— Op. 88. 2 Valses de Salon p. Piano. Nr. 1 (D) 15 Ngr. Nr. 2 (As) 12½ Ngr.
—— Op. 89. Gnomes et Sylphes. 3 Galops de Salon pour Piano. Nr. 1 (G) 12½ Ngr. Nr. 2 (Es) 12 Ngr. Nr. 3 (C) 12½ Ngr.
Kessler, J. C., Op. 70. 2 Etudes p. Piano. 10 Ngr.
Koman, H., Valse p. Piano. 15 Ngr.
Lysberg, Ch. B., Reminiscences de »l'Africaine« de Meyerbeer, p. Piano. 15 Ngr.
Mozart, W. A., Symphonien f. Pfte. zu 4 Händen, Viol. und Vcllo. bearbeitet von K. Burchard. Nr. 5 (C). Op. 34. 2 Thlr. 10 Ngr.
Schlösser, A., Op. 20. Terpsichore. Duo de Salon pour Violon et Piano. 27½ Ngr.
—— Idem p. Violoncello et Piano. 27½ Ngr.
—— Op. 63. Martha. Grand Duo sur l'Opéra de Flotow p. Piano à 4 mains. 27½ Ngr.
—— Op. 108. Trio f. Pfte., Violine u. Violoncello. 3 Thlr. 20 Ngr.
Stiehl, H., Op. 47. Ouverture zu der Operette: »Die Schatzgräber«, für Orchester. 2 Thlr.
—— Idem für Pfte. zu 4 Händen. 20 Ngr.

[166] **Pianinos, Pianos und Flügel**

in allen Gattungen und **vorzüglich** in jeder Hinsicht, sind ausserordentlich preiswerth und unter Garantie zu haben bei

Wirth & Rathmann in **Leipzig**, Centralhalle.

[167] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Neuere Werke für Saiteninstrumente.

	Thlr. Ngr.
David, F., Op. 38. **Sextett** für 3 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle	3 —
—— **Violinconcerte** neuerer Meister, zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und mit Weglassung der Orchesterbegleitung herausgegeben.	
Nr. 1. Beethoven, **Concert** in D dur. Op. 61	1 —
- 2. Mendelssohn, **Concert** in E moll. Op. 64	— 25
- 3. Ernst, **Concert** in Fis moll. Op. 23	— 15
- 4. Lipinski, **Concerto militaire** in D dur. Op. 21	1 —
Joachim, J., Op. 11. **Concert** in ungarischer Weise, für die Violine mit Begleitung des Orchesters	3 —
Müller, B. A. G., Op. 6. **Drei Duette** für 2 Violinen	1 20
Siebmann, Fr., Op. 31. **Vier Romanzen** für Violine und Pianoforte	— 25
Siedentopf, C., Trois Morceaux de Salon pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. Nr. 1 u. 3 à 25 Ngr. Nr. 2. 15 Ngr.	2 5
—— Op. 5. **Zwei Charakterstücke** für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte.	
Nr. 1. Ständchen	— 15
- 2. Rondo	— 25
Volckmar, W., Op. 58. **Drei leichte Quartette** für 2 Violinen, Viola u. Vcell. Nr. 1. 20 Ngr. Nr. 2 u. 3 à 1 Thlr.	2 20

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. November 1865. **Nr. 44.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Kirchenmusik. — Instrumentalwerke). — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Recensionen.

Kirchenmusik.

Credo für 8stimmigen Chor a capella von L. Cherubini. Aus den »Messen etc. von Cherubini im Clavierauszuge mit Text nach der Originalpartitur bearbeitet von Hugo Ulrich« Nr. 6. Leipzig u. Berlin, C. F. Peters. 22½ Ngr.

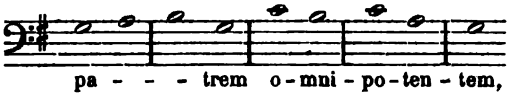
Mozart's Messe Nr. 4 F-dur. Aus den »Oratorien, Messen etc. im Clavierauszuge mit Text« Nr. 22. Derselbe Verlag. 22½ Ngr.

Mozart's Vesper Nr. 4 C-dur. Aus derselben Sammlung in demselben Verlage Nr. 23. 22½ Ngr.

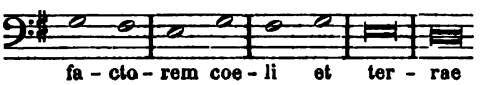
Requiem für 4 Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Componirt von Rob. Krawutschke, Curatus bei St. Adalbert in Breslau. Op. 2. Einsiedeln, New-York und Cincinnati, Druck und Verlag von Gebrüder Benziger. 24½ Ngr.

C. P. Das erste dieser vier Kirchenwerke ist schon in Nr. 27 des II. Jahrgangs S. 469 in dieser Zeitung aus Anlass einer erstmaligen Aufführung in Leipzig in Kürze beschrieben worden; die Technik des Werks ist dort angegeben und ebenso der Charakter desselben in einer Weise signalisirt, der wir vollständig zustimmen müssen. Da nun das Werk — unseres Wissens zum ersten Male — gedruckt vorliegt, so kommen wir dem Auftrage der verehrlichen Redaction, dasselbe anzuzeigen, noch in Folgendem nach.

Die musikalische Wirkung des Ganzen beruht, wie a. a. O. richtig bemerkt wurde, auf der Ineinanderarbeitung zweier sonst heterogener Principien, erstlich der altitalienischen Polyphonie, in welcher der Grundgegensatz von Ruhe und Bewegung durch das Neben- und Ineinandersein vollwichtiger, den Raum wie eine Weihrauchwolke erfüllender Dreiklänge und belebter, meist einen Theil der Scala durchlaufender Tongänge sich darstellt, wobei aber hinter der Macht und Fülle des Ganzen das Einzelne verschwindet, und zweitens der modernen Anwendung solcher Mittel, die den einzelnen melodischen und harmonischen Gedanken zum Ausdrucke concreter Ideen durch irgend eine dem Zuhörer leicht zum Bewusstsein kommende Analogie zwischen dem gesungenen Wort und der Musik zu machen geeignet sind. Wo diese beiden Principien zugleich in Geltung sind, da muss eins das andere auf ein bestimmtes Maass beschränken, und eben dieses Maass ist in vorliegendem Werke zum schönsten Ebenmaasse gemacht. Gleich im ersten Satze, der bis zu den Worten geht: *descendit de coelis*, also die erste, transscendente, überweltliche Partie des Glaubensinhalts der Kirche umfasst, tritt jener Gegensatz darin hervor, dass zuerst den gehaltenen Accorden auf *credo*, später dem *cantus firmus*

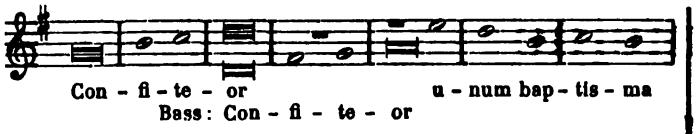


dem sofort der Bass des andern Chors in einer Umkehrung antwortet:



ein durch alle Stimmen hindurchgehender Wellenschlag entspricht; dann aber — und hier kommt das Moderne zum Vorschein — mit Takt 33, zu den Worten: *et invisibilium*, eine Stelle folgt, die, *sotto voce* gesungen und durch die tiefe Lage der Accorde auf festem, tiefem Basse, das Geheimnissvolle, Scheu und Ehrfurcht Gebietende dieser unsichtbaren Dinge musikalisch andeuten soll; wie sofort S. 9 ff. zu den Worten *descendit de coelis* (namentlich im Basse beider Chöre gegen das Ende) wieder der Effect einer gewissen Tonmalerei hervortritt, die aber nichts Kleinliches oder Gesuchtes an sich hat. Entschieden modern sind die zwei folgenden Sätze: *Et incarnatus est*, *Largo* G-moll, und *Crucifixus*, *Andante sostenuto* Es-dur; im erstern ist der Gang der Accorde bei den Worten *ex Maria virgine* aus D-moll durch F-dur nach C-moll, von C-moll durch Es-dur nach B-dur ein ebenso schöner als höchst einfacher; fast Mozartisch möchten wir den zweiten Satz nennen, wenn er nicht eben ächt Cherubinisch wäre. Effectvoll, aber im erlaubtesten Sinne des Worts, ist dort die Stelle *passus*, was zuerst die Stimmen *pp* intoniren, wie schüchtern, die Todeswunden zu berühren, worauf *et sepultus est* von den Bässen in der Tiefe begonnen wird und das Ganze in tiefen und doch noch vollstimmigen Accorden verklingt. — Der Satz *Et resurrexit*, *Vivace* in D-dur beginnend, hat uns im ganzen Stück allein an die deutschen Meister Bach und Händel erinnert; es sind hier in verschiedenen Absätzen die Künste der canonischen Schreibart mit aller Virtuosität entwickelt. (Für die Ausführung wird das tiefe *e*, das dem Alt zugemuthet wird, wenigstens unsern Knaben und Mädchen schwer zu erreichen sein.) Im Satze *Et unam sanctam*, *Grave* E-moll, der namentlich im Anfange wieder an Händel erinnert, ist von dem Eintritt des *Cantus firmus* an:

Digitized by Google



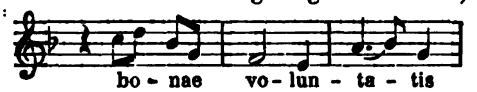
die contrapunktische Arbeit wieder eine meisterhafte, bis mit den Worten *et expecto resurrectionem mortuorum* wieder das moderne Moment ausdrucksvoller Darstellung in sein Recht eintritt. Den Schluss bildet eine 247 Takte lange, grossartig angelegte und mit unerschöpflichen Mitteln ausgeführte Fuge. — Wenn wir oben durch eine Art Analyse die verschiedenen Ingredienzien zu sondern suchten, so ist das Resultat nicht dieses, dass der Componist Heterogenes äusserlich und mechanisch aneinander gerieben oder ineinander geknetet hätte; hat doch gerade Cherubini auch in weltlicher Musik das sonst Auseinanderliegende in geistvoller Weise zu verbinden gewusst; und es verhalten sich jene mehrfachen Momente, obgleich sie zeitlich und räumlich zerstreut erscheinen, doch nicht wie Gegensätze, die sich aufheben, sondern wie die Farben, in die der eine, reine Lichtstrahl sich bricht, die also auch von kundiger Hand zu Einem Bilde können verbunden werden.

Schon der frühere Artikel hat die kolossale Ausdehnung dieses Credo bemerklich gemacht. In der That können wir uns nicht denken, dass dasselbe bei einem Gottesdienste sollte gebraucht werden können, wie denn überdies unseres Wissens die katholische Kirche keinen Cultus kennt, in welchem blos das Credo ohne die übrigen Theile der Messe zur musikalischen Ausführung käme. Es wird also wohl vom Componisten selbst, obwohl im Stil gottesdienstlicher Musik gehalten, doch nur als ein für Kirchenconcerte bestimmtes Stück gedacht worden sein.

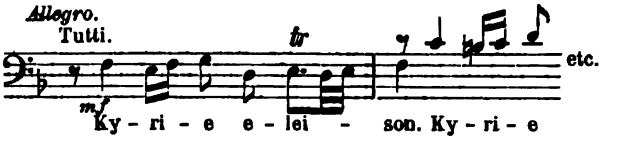
Der beigegebene Clavierauszug ist wohl selbstverständlich nicht dazu bestimmt, bei der Aufführung mitgespielt zu werden, sondern nur für den, der dessen bedarf, zur leichtern Uebersicht, zum Zusammenhören beigegeben. Derlei Sachen brauchen und vertragen keine hörbare Begleitung; machen doch sechs- und achtstimmige Accorde, von reinen Stimmen voll gesungen und fest ausklingend, selber schon den Eindruck eines vollen Orgelklangs, nur vergeistigter, so zu sagen ätherischer, als die beste Orgel. Ein Pianoforte kann ohnehin nur etwa zum Behufe des Einübens beigezogen werden.

In der zweiten Nummer begegnen wir einem neuen Abdruck und Clavierauszug der im Jahre 1774 gesetzten Mozart'schen F dur-Messe. Dieser neuen, hübschen und bequemen Ausgabe ist der dieses Stück betreffende Abschnitt aus Otto Jahn vorgedruckt, der uns freilich etwas zu panegyrisch vorkommen will. Schon unter den Mozart'schen Messen selber können wir diese wenigstens der bekannten in C-dur nicht vorziehen; allgemeiner gefasst aber fragt es sich ja, ob eine Musik dieser Art überhaupt noch als Kirchenmusik zulässig sei? Wir unsererseits sind zwar durchaus nicht gewillt, diese Frage zu verneinen, d. h. blos Palestrina's Stil canonischer Legitimirung würdig zu erklären; uns ist bei Mozart'schen Messen (wie auch bei einzelnen Nummern in Haydn's Messen) selbst im Concertsaal schon ganz andächtig zu Muthe geworden, und wie jede Zeit ihre eigene Art hat, fromm zu sein und dem religiösen Gefühl Ausdruck zu geben, so lässt auch die Kirche verschiedene Formen künstlerischen Schmuckes für ihre Handlungen zu; absolut verboten kann nur das Unschöne und das die Andacht Störende, die Phantasie aus der Kirche Hinauslockende, d. h. das positiv Weltliche sein. Allein auch jene verschiedenen Formen müssen ebendarum, wenigstens diesem Unkirchlichen gegenüber, doch etwas Gemeinsames haben, und das muss fixirt und am einzelnen Werke, wenn es Einlass in die Kirche begehrt, nachgewiesen werden.

Von Mozart's Messen, so auch von dieser, sagt man, diese Musik könnte in jeder Oper stehen. Offen gesagt: das leugnen wir. In der C dur-Messe hat zwar gleich das *Kyrie* eine Melodie, die wir, nur in *B* supponirt, in einer Sopranarie in *Così fan tutte* auch wieder finden, wie dort auch im *Benedictus* eine Stelle vorkommt, die im zweiten Finale derselben Oper, ebenfalls in B-dur, wieder deutlich anklingt. Aber — ohne dass wir hier darauf Gewicht legen wollen, dass zwischen Händel's Opern und Oratorien ganz dasselbe Verhältniss vielfach stattfindet — dort ist der Fall ein anderer: so ist doch so viel gewiss, dass auch in der Messe jene Töne sich gerade so lieblich, man möchte sagen töchterlich-schmeichelnd dem Gebetsworte anschliessen, wie Raphael's Madonnen zum Theil sehr liebliche Mädchengesichter tragen und dennoch andachtweckende Madonnen sind. In vorliegender Messe aber haben wir nicht eine einzige Melodie gefunden, die neben einer Mozart'schen Opernmelodie auf die Breter taugte; man wird wohl nicht die unschuldige Figur im *Gloria*, Takt 8



dessen anklagen, oder im *Benedictus* das Urbild von *batti, batti o bel Masetto* entdecken wollen. Wie keiner dieser Sätze an einen tanz- oder marschartigen Rhythmus erinnert, in welchem wir das specifische Merkmal weltlichen Stils erkennen, so hält sich auch der melodische Reiz in einem engen Maasse, und eben diese Mässigung (also nicht ein specifisches, sondern ein graduelles — nicht ein qualitatives, sondern ein quantitatives Moment) macht in bestimmten Beziehungen den Unterschied zwischen Weltlichem und Kirchlichem aus. Gleich der instrumentale Anfang der Messe liegt weit ab vom Theaterstil, wenigstens vom Mozart'schen, er hat weit mehr die Art älterer, Emanuel Bach'scher, Benda'scher Kirchencantaten. Dazu kommt dann aber, dass, auch wenn die melodischen oder thematischen Gedanken nicht schon durch ihren Klang sich als kirchliche Melodien, choral- oder orgelartig ausweisen, ihnen doch die polyphone Arbeit ein Gepräge von Ernst und Strenge giebt, wodurch sie sich der Kirche plausibel machen. So hier gleich das *Kyrie:*

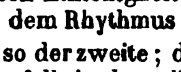


Das klingt, wir gestehen es, nicht wie das bussfertige Flehen eines geängsteten Sünders, der um Erbarmen ruft; ganz munter und sangesfroh, also lebensfroh, springt es aus den Kehlen hervor. Aber die polyphone Behandlung mahnt doch sogleich daran, dass wir nicht im Theater, sondern in der Kirche sind. So könnte auch die Figur im 32sten und den folgenden Takten des *Kyrie* (die vor dem Schlusse wiederkehrt) in einer Opernarie allenfalls Platz finden; aber die Imitation — so wenig diese von weltlicher Musik ausgeschlossen ist — giebt doch dem melodischen Gedanken einen andern Charakter, eine andere Wirkung. Auch dient, was jenes *Kyrie* betrifft, dem Tonsetzer zur Entschuldigung, dass sich in diesen Stücken der Messe eine gewisse musikalische Tradition ausgebildet hat, die den Sinn der Worte an manchen Stellen (so namentlich an

Digitized by Google

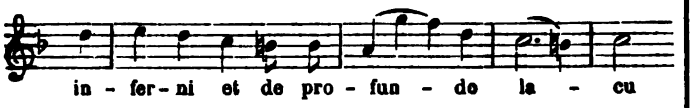
Anfang und Ende, beim *Dona pacem*) verwischt. So wollen wir auch das kurz hingeworfene *Amen, Amen* am Ende des *Credo*, das *Dona pacem* mit den Terzen im $^6/_8$-Takt (S. 43) nicht vertheidigen; da verleugnet sich auch im Dome der heitere Salzburger nicht. Aber diese Dinge verschwinden doch ganz und gar hinter den vielen und edlen Schönheiten, die auch in Verbindung mit dem Ritus diese Messe als nicht eitler, unwürdiger Schmuck zieren. Wie kunstvoll in aller Einfachheit ist (S. 12) die Stelle: *Domine Deus* (im *Gloria*); wie edel gehalten das *Sanctus* (S. 32); wie überaus lieblich das *Benedictus;* vor allen aber: welch ein Meisterwerk ist das *Credo*, dessen stets wiederkehrendes und ganz unerwartet als Schluss noch einmal erscheinendes Thema (immer zu den Worten *credo, credo*) darum nicht weniger auch hier an seinem Orte ist, dass es auch im Finale der Jupiter-Symphonie als erstes Subject auftritt. — Ist also auch immerhin gewiss, dass ein strengerer kirchlicher Geschmack weniger munteres Spiel mit den Tönen, mehr Gewichtiges, mehr Mystisches, mehr sorgfältigen Anschluss an den Sinn und die religiöse Tendenz der einzelnen Theile und Worte fordert; sind überdies gerade in dieser Messe manche Momente, in die sich die kirchlichen Musiker sonst mehr vertiefen, die sie mehr musikalisch zu erschöpfen suchen, wie z. B. das *Passus et sepultus est*, etwas leichtweg und knapp gearbeitet: das Ganze ist und bleibt dennoch ein schönes Werk, und während unser Ohr der Mozart'schen Anmuth sich hingiebt, nimmt auch unser innerer Mensch, wenn er dem religiösen Acte unbefangen folgt und nicht eine kritische Stimmung schon mit zur Kirche bringt, an solcher Musik zum Mindesten kein Aergerniss.

Schwieriger ist allerdings die Apologie Mozart'scher Kirchenmusik, wenn wir die unter Nr. 3 oben aufgeführte Vesper (bestehend nach der Regel in 5 Psalmen nebst dem Magnificat) zu beurtheilen haben. Hier kommt Verschiedenes vor, was (wie die Melodie im 1. Psalm, *Dixit Dominus*, Takt 3 und 4, wie die Coloraturen in dem als Sopranarie gesetzten 5. Psalm, *Laudate Dominum*, S. 40 ff.) im Opernstil gehalten ist, noch weit Mehreres aber, was (wie gleich der Anfang von Psalm 1, dann der Anfang und die Orchesterfiguren von Psalm 3, *Beatus vir*, ferner die Orchesterführung im Magnificat) auffallend an die Schreibart Mozart'scher Symphonien und Sonaten erinnert. Indessen ist hier einmal zu beachten, dass eine Vesper keine Messe, nicht die Feier des höchsten christlichen Mysteriums, sondern eine mit viel weniger liturgischer Handlung ausgestattete, vorzugsweise musikalische Feier ist, ein Lobgesang, der darum auch ein selbständigeres Auftreten des musikalisch Schönen gestattet, wie denn auch jedem der sechs Sätze, woraus die Vesper besteht, seine eigene musikalische Gestalt gegeben ist. Zweitens aber ist auch hier nicht zu verkennen, wie die Melodiebildungen namentlich in den vielen Solostellen durchaus nicht den volksthümlich-einschmeichelnden Klang haben, der dem Ernste des Cultus nicht entspräche und Kopf und Beine des Zuhörers in taktmässige Bewegung brächte. Man sieht dies z. B. gleich im 1. Psalm (S. 2 und 3), wo das erste Sopransolo eintritt; da giebt der Rhythmus, das Fallen des Tongewichts auf den schlechten Takttheil und die Bindungen der Melodie einen strengeren, weniger populären Charakter. Wozu dann noch die überall, wenn auch in kurzen Maassen, eintretende polyphone Behandlung kommt; das musikalisch Kunstreiche erhebt hier schon an und für sich den Gesang über das Niveau leichter, und eben wegen ihrer Leichtigkeit (im Sinne von *levitas*) weltlich klingender Musik. Der zweite Satz, *Confitebor*, verdient ohnehin in jeder Hinsicht das Lob, das ihm Jahn spendet als seiner der schönsten und reifsten Compositionen Mozart's voll Innigkeit und Zartheit des Gefühls, sowie von schöner Einfachheit und Reinheit der Form«. Noch mehr macht sich der 4. Psalm, *Laudate pueri*, wie durch die edle Einfachheit der Motive, so durch die kunstvolle und doch überall klare canonische und imitatorische Arbeit als ein würdiger Kirchensatz geltend. Das leuchtet auch aus diesem Werke Mozart's Jedem ein, dass der Meister keineswegs über den Unterschied zwischen weltlicher und kirchlicher Musik im Unklaren war oder denselben leichtsinnig übersah; er setzt sich zu einem Psalmtext denn doch in eine ganz andere Positur, als zu einer Arie des Figaro oder Papageno. — Noch haben wir das oben schon erwähnte *Laudate Dominum* (S. 39) mit einem Worte zu berühren; es ist das ein Satz, in welchem die Orgel selbständig als Begleitungsinstrument mitwirkt, nur bald unterbrochen, bald verstärkt durch die Violinen. Sind auch die Melodien und Verzierungen Mozartisch und mehr weltlich als geistlich, so erinnert doch die Factur des Ganzen gar sehr an die Ariensätze Händel's; selten hat Mozart die Orgel in dieser Weise behandelt.

Indem wir noch das letzte der aufgezählten Stücke, das Requiem von Krawutschke (Haupttonart F-moll, zwischenein natürlich F-dur, im *Sanctus* unerwartet A-moll) vornehmen, wissen wir sehr wohl, dass wir uns in Acht nehmen müssen, nicht die Compositionen dieses Textes von Mozart und Cherubini zum absoluten Maassstab zu nehmen. Es machen diese Werke ersten Ranges andere Versuche ja keineswegs überflüssig, und auch für eine andere Weise der Behandlung muss Jedem, der der Sache überhaupt gewachsen ist, volle Freiheit bleiben. Gesangchöre, die, ohne ein Orchester zur Verfügung zu haben, auf sich selbst und auf mässige Kräfte beschränkt sind, namentlich nicht mit Solisten glänzen können, haben alle Ursache, solche einfacheren, leichteren, durchweg homophonen Bearbeitungen, die doch des Textes und der dazu gehörigen liturgischen Handlung würdig sind, mit Dank anzunehmen und fleissig einzuüben; unter diese Gattung rechnen wir das vorliegende Stück. Was wir dabei zu erinnern haben, ist hauptsächlich nur Folgendes: Die Sätze sind nicht nur allesammt kurz, der Text ist durch Wiederholung seiner Worte nirgends breiter ausgedehnt, sondern es ist auch von dem, was wir sonst als Text des Requiem in Musik gesetzt finden, Vieles, namentlich verschiedene Theile des *Dies irae*, geradezu weggelassen. Wir müssen, da der Autor selbst Kleriker ist, annehmen, dass er rituell dazu berechtigt war; aber ungern vermissen wir doch auch im Texte das *Recordare*, das *Lacrimosa*, den *Signifer sanctus Michael*, das *Quam olim Abrahae* etc. Die Kürze scheint vom Hrn. Componisten beabsichtigt worden zu sein, vielleicht um das stets homophon singende Personal nicht zu ermüden. Das war allerdings zu fürchten, wenn derselbe eben nicht anders als durchweg homophon schreiben wollte. Aber auch die Kürzung wird wohl wenigstens dem Zuhörer das Gefühl der Ermüdung nicht gänzlich ersparen, weil die Composition von einer gewissen Eintönigkeit nicht freigesprochen werden kann. Mit dem Rhythmus  beginnt, wie der erste Satz, so der zweite; das *Quid sum miser*, dann das *Hostias* im dritten fällt in denselben Rhythmus zurück. Auch in der Melodie begegnet uns häufig Etwas, was wir nicht anders als ordinär nennen können; zur *Lux perpetua*, zum *Dies irae* und zu so manchen andern Stellen des theilweise so hochpoetischen Textes hätten wir ausdrucksvollere, kräftigere Melodien gewünscht. Wir ver-

Digitized by Google

muthen fast, der Herr Tonsetzer habe grundsätzlich alles Derartige als weltlich ausgeschlossen; vielleicht auch aus solchen oppositionellen Gründen in der Stelle:



die Melodie nach oben geführt und zwar in einem etwas coquetten Bogen, wo andere Componisten den *Lacus profundus* mit seinen Schauern auch musikalisch in der Tiefe zu zeigen pflegen. Aber eben hier scheint das Melodiöse (wie im *Agnus Dei*, Takt 12 ff. das Unisono zwischen Alt und Bass) am unrechten Orte; wie auch am Ende des *Sanctus* das *Osanna* in einem Tongange erscheint, der an eine Stelle in Beethoven's Adelaide erinnert. Wenn wir aber mehr Mannigfaltigkeit und frische Kräftigkeit wünschen, so wäre dem freilich am besten, ja in einem solchen Werke allein zu entsprechen durch polyphone Behandlung wenigstens einiger Hauptsätze; nur ein paar schwache Spuren imitatorischen Verfahrens (wenn man z. B. die Stelle am Schlusse des *Agnus Dei*, Partitur S. 16, wo die Männerstimmen dem Sopran mit den Worten *dona eis* antworten, so nennen kann) finden sich vor. Im Einzelnen verräth sich das musikalische Schönheitsgefühl des Tonsetzers wohl da und dort (z. B. zu den Worten *rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis*; so am Schlusse, wo nach F-moll der F dur-Accord schliesst; dagegen würden wohl Manche mit uns auch im vorletzten Takt schon *D* statt *Des* im Alt (mit darauf folgendem *e*, um in den Schlusston *f* überzuleiten) angemessener gefunden haben; wie uns auch, gerade wo der Text von Ruhe und Seligkeit spricht, S. 3 unten im letzten Takte, das *c* im Sopran und *des* im Tenor wehe thut; entweder sollte im Sopran einfach, wie vorn Takt 2, *b* gelassen, oder im Tenor *c* gesetzt werden. — Im Ganzen aber glauben wir, wie oben gesagt, dass diese Bearbeitung da, wo sie den vorhandenen Kräften eben recht angemessen ist und mit Sorgfalt ausgeführt wird, dem Zwecke einer Todtenfeier und der Stimmung der Theilnehmenden entsprechen wird. Das Stück trägt die Opuszahl 2, lässt also auch noch weitere Entwicklung der Productivität seines Urhebers erwarten.

Zwei leicht ausführbare Psalme für gemischten Chor (Psalm 23 und 100) von Ferdinand Schulz. Op. 65. Berlin, Hermann Mendel. 17½ Ngr.

Sechs geistliche Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass von Carl Reinecke. Op. 85. Cassel, Luckhardt. 1 Thlr.

Leicht ausführbar sind allerdings die zwei Schulz'schen Psalmen und werden sich dadurch für Singchöre in kleineren Städten und auf dem Lande empfehlen; zugleich sind sie in Melodie und Declamation so gehalten, dass solche Chöre oder Vereine einen ordentlichen Vortrag daran lernen können. Originalität dürfen wir freilich nicht fordern; die musikalischen Gänge und Wendungen muthen uns, ohne irgend ein Plagiat, doch wie Bekannte an, dies jedoch weniger im zweiten, seinem Texte gemäss etwas kräftiger und frischer gehaltenen Psalme, als im ersten, dem übrigens die imitatorische Stelle (zu den Worten: Du bereitest vor mir einen Tisch etc.) wohl ansteht. Sonst hätten wir im ersten Psalm nicht nur ein treueres Festhalten eines Grundgedankens gewünscht (die Sätze sehen sich alle etwas ähnlich und doch ist keiner eine Reproduction oder Fortbildung des andern); sondern wir möchten auch glauben, dass eine Composition dieses schönen Psalms einen bestimmten, pastoralen Klang haben sollte; dies gerade mangelt nach unserem Gefühl der vorliegenden Arbeit. Im zweiten dieser Psalme ist vielleicht das Moduliren bald nach dem Anfange bis zum langsameren Mittelsatze hin etwas zu unruhig, und der Schlusssatz, in dem nun erst Freude und Lob recht voll und breit ausklingen sollte, etwas zu kurz und knapp gehalten; doch wird das Ganze, etwa an einem Festmorgen in einer kleineren Kirche kräftig vorgetragen, einen festlichen Eindruck zu machen nicht verfehlen.

Weniger wohl für gottesdienstlichen als für häuslichen Gebrauch ist die zweite Sammlung, die sechs Lieder von Reinecke (1. Seele, was betrübst du dich, Text von Oser; 2. Grablied, von E. M. Arndt; 3. Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ; 4. Friedensgebet, von E. M. Arndt; 5. Abendlied; 6. Birg mich unter deinen Flügeln, von Oser). Diese Gesänge sind von grosser Zartheit; sie mögen im Bereiche geistlicher Lieder, die nicht für die Gemeinde, sondern für einen engeren Freundeskreis bestimmt sind, fast eine Stelle einnehmen, wie im weltlichen vierstimmigen Liedergesang die Sachen von Mendelssohn. Die Melodiebildung ist ebenso ausdrucksvoll als einfach und ungesucht; der harmonische Satz fein durchdacht und gerade so weit kunstreich, als es jedem Sänger, auch dem Dilettanten, Freude macht, mit seiner Stimme selbständig das Ganze bauen und tragen zu helfen. Als besonders schöne Stellen heben wir den Schluss des Liedes Nr. 1 (»Harr' auf Gott nur ewiglich«), dann im 2. Liede die Stelle: »Des Friedhofs stiller Hügel« bis zum Schlusse, im 5. die 9—12 letzten Takte (»Das danken wir, o Vater dir«) heraus. Ihren rechten Platz haben diese Lieder, wie gesagt, in der Hausmusik, für deren Pflege sie ein werthvoller Beitrag sind; selbst das Grablied Nr. 2 würde nicht wohl zu einem wirklichen Begräbniss passen. Dagegen wird sich Nr. 3 »Ach bleib bei uns« etc., das zwar nicht choralartig, aber doch mehr als Chorlied gedacht ist, auch zu einem Vesper-Gottesdienst wirksam verwenden lassen; und für Chorproduction, wo etwa Liedertafeln oder Liederconcerte für gemischte Stimmen bestehen (für die ja durch Mendelssohn, Hauptmann, Dürrner, Esser, Walter u. A. vortrefflich gesorgt ist), würde sich Nr. 1 und 4 sehr wohl eignen.

Beide Sammlungen sind, in schönem Druck, in Partitur und in Stimmen zu haben.

Instrumentalwerke.

Joachim Raff, Op. 96. An das Vaterland, Preissymphonie in 5 Abtheilungen für grosses Orchester. Leipzig, J. Schuberth. Partitur n. 6 Thlr.

—— Op. 101. Suite für Orchester. Mainz, Schott. Partitur 6 Gldn.

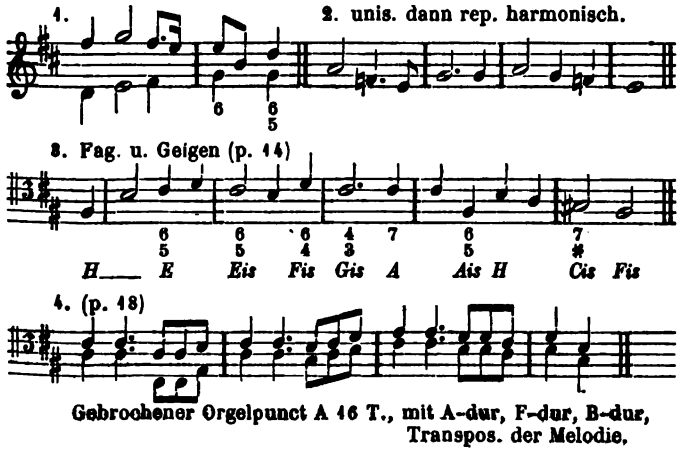
E. K. Joachim Raff hat von sich reden machen; vornämlich wegen der Mannigfaltigkeit seiner Aufgaben und Stilarten, die mit nicht gewöhnlichem Combinationstalent verknüpft wohl Aufsehen erregen, frappiren kann. Dass er mit einem Preise gekrönt ist, möchten wir nicht (wie v. Bruyck in der Deutschen Musik-Ztg. 1860 S. 60) an sich mit ungünstigem Vorurtheil ansehen; denn die Preisrichter sind auch Menschen, so gut wie Kritiker, Publicum und Künstler es sind; irren sie, so kommt's auf ihren Kopf und es ist für die Welt, die darüber harmlos zur Tagesordnung weitergeht, gewissermaassen unschädlich. Die fünf Preisrichter sind: Hiller, Reinecke, Ambros, Volkmann, Lachner,

Digitized by Google

unter denen wir — wenn nicht Mehrheit, sondern Einstimmigkeit des Urtheils stattgefunden — mindestens zweie mit Verwunderung mitthätig erblicken. Doch entscheidet die Frage nach dem Preisgericht hier nichts; uns liegt ob, über den Gehalt und die Factur des Werks zu sagen was wir wissen; auch unser Urtheil ist ein einzelnes, wobei es vorerst gleichgültig ist, ob wir viele wackere Eideshelfer auf unserer Seite haben oder nicht.

Die Preissymphonie ist mit einem vorredenden Programm versehen, welches »den verehrlichen Herren Dirigenten bei etwaiger Aufführung mit abzudrucken« empfohlen wird; hiernach sollen wir beim ersten Satz uns die mannigfaltigen deutschen Charakterzüge — Schwung, Tiefe, Heldenthum und Milde — vorstellen, beim zweiten Waldlust und Heiterkeit, beim dritten Häuslichkeit und Liebe, beim vierten — *Allegro dramatico* — die deutsche Uneinigkeit, beim fünften — *All. deciso trionfante* — die Hoffnung, gekrönt mit Reichardt's Melodie zum deutschen Vaterland. — Diese wohlstilisirte, fast schmeichlerische »Andeutung des Stofflichen« soll orientiren; wir fürchten, dass während und nach dem Durchlesen selbst der orientirte Hörer aufmerksamer wird auf die Schwächen der Idee, als dem Verfasser lieb ist. Lassen wir das Programm und fragen wie Schumann nach der Hauptsache: ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, ob ihr Geist innewohnt. — Geist können wir der Symphonie nicht absprechen, aber es giebt vielerlei Geister unter dem Himmel, und es ist nicht einerlei, ob damit verstanden ist *Spiritus*, *Esprit*, *Logos*, *Animus* oder *Ingenium*. *Esprit* von der Seine ist reichlich darin, Berlioz könnte Preisrichter sein! Wie sich der *Logos* der Tonwelt und das *Ingenium* des Meisters verhalten, wollen wir suchen aus dem Einzelnen und Ganzen zu verstehen.

I. hat 121 Notensysteme, länger als manche ganze Symphonie der bescheidenen »Gesternzeit«; entschiedener Fortschritt zeigt sich im Gebrauch aller Kunstmittel der »Jetztzeit«, wo das 10fache Blech noch die geringste der Errungenschaften ist; vielleicht ist Kleines mit grossen Mitteln ausrichten keine geringere Kunst als Grosses mit kleinen. Nach einer kräftigen Fanfare heben die Geigen mit eingespritzten Pizzicatos eine langgewundene Figuration an, deren Thema sich kunstreich erweitert hindurch schlingt zwischen folgende Melismen und Melodien:

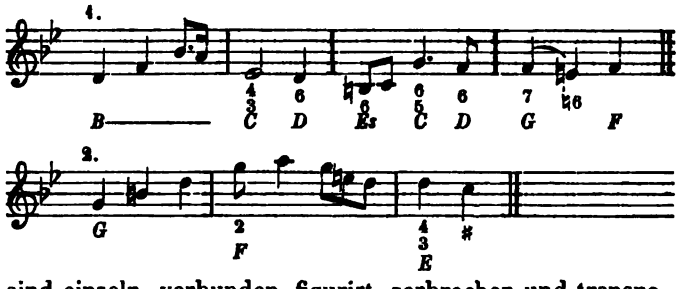


Gebrochener Orgelpunct A 16 T., mit A-dur, F-dur, B-dur, Transpos. der Melodie.

Aus diesen Tongebilden, die nicht eben bildreich, aber rhythmisch wirksam sind, ist mit allen Künsten der Combination, Umkehrung, Augmentation, Modulation und Klangwirkung ein Ganzes gewebt, das stellenweise sehr anspricht, aber durch Breite ermüdet, zuweilen durch harmonische Gewaltthaten erschreckt. Die ganz unnütze Quintsexte bald nach dem Anfang (Nr. 1) klingt stopfig, doch geht das vorüber; die Melodie Nr. 3 mit ihrem müden Quintupelrhythmus repräsentirt wohl die »Milde« nach ihrer schwachen Seite; das kecke Sätzchen Nr. 4, populär ansprechend, wird für seinen Inhalt zu sehr verbraucht; was die Transposition dieses Themas auf *F* und *B* über dem Orgelpunkt *A* bedeute, möchte schwerlich im *Logos* des Ganzen zu erweisen sein; wollte uns der *Esprit* des Autors darüber belehren, so erführen wir vielleicht auch, wozu die absichtlich quälerischen Tritonus-Melismen S. 27, 1, 6—27, 2, 4 u. s. w., oder welche Bedeutung den überall wuchernden Minderseptimen inne wohne: ob die Bach-Beethoven'sche, die sie als leidenschaftlich überspannte versteht, oder die des *poeta laureatus* Laurencin, der sie die mildeste aller Dissonanzen nennt. — Wir würden solche Fragen nicht aufwerfen, wenn uns nicht die speculative Prophetenschule belehrte, dass der Künstler Alles, was er thut, mit Bewusstsein thue. Nun, Mozart wusste wohl, was er that, ohne es speculativ auszusagen; auch pflegte er zu unterscheiden zwischen solchen Stücken, wo die Idee grösser wäre als die Ausführung, und solchen, wo das Machwerk länger als die Idee. Rechnen wir hier für die 120 Notensysteme durchschnittlich je 5 Takte, so ist das Product sicherlich ein wenig länger als die Idee.

II. Das Scherzo ist anmuthend, niedlich, anregend; es fliegt rasch dahin, ist klar rhythmisirt und ungeachtet der Takt-Signatur $\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$ nicht wacklig. Einige Pulcinell-Sprünge mit der Balancirstange des kurzen Bogens*) sind wohl zu ertragen, auch wo die harmonischen Hörnerven — von denen die neueste Physiologie zu erzählen weiss — von haarsträubenden Schauern angeweht werden, z. B. S. 93, 1, 6 *A gis f*^{1} *c*^{2}, »Waldlust und Volkslied« heissts im Programm; weniger das erste als das zweite ist einmal bemerklich in dem hübsch angelegten Sätzchen S. 97—99, wo jedoch mehr schmeichlerisch süsse Coquetterie als grosses Volksthum hindurchklingt. Dass das Scherzo von Allem am besten gelungen, ist ein Zeichen der Zeit, die ihre titanischen Weltschmerzen hinweg scherzen möchte; man nennt das wohl humoristisch, aber der rechte Humor, z. B. Beethoven's und Shakespeare's, begiebt sich nur auf ernstem Hintergrunde.

III. Das Larghetto in idyllischem $\frac{3}{4}$-Takt ist sangreicher angelegt, die wichtigsten Themen:



sind einzeln, verbunden, figurirt, zerbrochen und transponirt zu einem mehr geistreichen als blutwarmen Ganzen gediehen. Die dreifache Instrumentalbewegung S. 144—151, welche an das tief ergreifende Adagio in Beethoven's neunter Symphonie erinnert, nimmt sich hier gesucht aus und wird vielen Hörern zu lang scheinen; nicht so bei Beethoven.

*) Der sogenannte kurze Bogen ist es, der in den neuesten Orchestersachen meistens, wo nicht befohlen, doch gehandhabt wird, daher denn kürzlich Jemand (Jensen) in einer neuesten Partitur den »möglichst« langen Strich ausdrücklich fordert. Letzterer war vorzeiten in Deutschland die Regel, war das erste Gebot des alten Mozart an seinen Sohn. — Das war damals.

Digitized by Google

IV und V. *Allegro dramatico* und *Allegro trionfante* sind ungeachtet des *Larghetto*- und *Andante*-Zwischenstücks doch eigentlich Ein Stück, nicht allein durch das in beiden durchklingende Vaterlandslied, sondern dem künstlerischen Gehalte nach. Das Lied selbst, welches ungeachtet Arndt's kräftigen Wortinhalts doch mehr deutsche Schwermuth als Aufschwung enthält, ist in der älteren (vielleicht von Arndt selbst erfundenen?) Melodie am klangvollsten und volksthümlichsten, während die spätere Reichardt'sche, den dramatischen Liedertäflern zu lieb erfunden, ganz unvolksthümlich, sperrig und zerrissen klingt: begreiflich, dass sie sich besser als die ältere eignet für ein *Allegro dramatico*. Dieses *Dramaticum* signirt die »Anläufe zur Einigung« in der Taktbewegung $^{12}/_{8}$ C, was so viel sagen will als $\frac{4}{4}$ mit Triolen. Recht gut gelungen ist die erste Einführung des Reichardt'schen Themas S. 161—168. Käme nur nicht so viel Gesuchtes und Erquältes in die breite, über 200 Zeilen entfaltende Ausführung hinein. Ausser Einleitung und Schluss nebst dem geistreich behandelten Volksliede ist so manches Verfehlte, dass wir entweder der Einzelheiten überhoben sein oder eine ganze Abhandlung schreiben müssten. Auffallend waren uns besonders die häufigen Orgelpunkte, deren einer S. 161 über dem tiefen *F* jedoch von besserer Wirkung ist, als beim ersten Lesen die krause Schrift erwarten lässt. Der Schluss des letzten Satzes ist bei vielem Ueberflusse doch rhythmisch gut angelegt. Der Gesammteindruck des Ganzen erscheint uns überfüllt; das Gute darin würde sich in der Hälfte des Umfangs schöner und eindrücklicher sagen lassen. — Bei dem sonst sehr correcten Druck bemerkten wir die wahrscheinlich in den Einzelstimmen schon corrigirten Fehler S. 83, 2, 5, wo Flöte I *des* statt *d* lesen muss, und S. 161, 1, 3 Flöte II *ges* statt *g*.

Die Suite von Raff ist von dem Uebel der allzu grossen Länge frei, auch in vielen Stücken wohlthuender, während das Werk in Bildung und Verwendung der Themen dem vorigen sehr ähnlich ist, namentlich im *Scherzo*. — Der erste Satz hat eine massenhaft prächtige Einleitung mit Fuge von gut melodischer Anlage, die aber bald nach der ersten Durchführung unruhig wird bis zur Unklarheit, bis der Schluss durch wohlangelegte Steigerung die Stimmung herstellt. — Die folgende Menuett ist leicht und spielend, einfach modulirt mit hübschem canonischen Mittelsatz. Dann ein *Adagietto* mit sangbarem Thema, einfach angelegt, weitschweifig modulirt. Nach dem *Scherzo* bildet ein Marsch das Finale mit gespreiztem Thema, weniger einheitlich und ansprechend; die letzten Takte enthalten die noch nicht dagewesene Schlussformel $\frac{5}{C} \mid \frac{5}{E\text{-moll}} \mid C$. — Warum es Suite genannt sei, ist nicht klar; es ist eine 5sätzige Symphonie gleich der vorigen.

Der Gesammteindruck dieser Raff'schen Compositionen ist anregend, oft aufregend, nicht erfüllend. Zuweilen hat man das Gefühl, dass der Autor mehr sage, als er weiss. Der Zauber des Genius, der den Hörer wie aus unbekannten Quellen überströmt und der zehnmal wiederholt immer neue Tiefen öffnet (*Horat. Ep. ad Pisones* 365), ist nicht darin; es ist mehr ein Wetterleuchten des begabten Talents als ein urkräftig befruchtendes Gewitter. Daneben gestehen wir gern den Fortschritt zur Klarheit, den der Verfasser von seinen früheren Werken bis heute gemacht hat. (Vgl. über beide Werke auch die Berichte aus Wien und Leipzig, 1863 S. 254 und 1865 S. 140. D. Red.)

Berichte.

Leipzig. S. *B.* Der Musikverein Euterpe eröffnete seine diesjährigen Concerte am 24. October mit einer Aufführung, die unseren wohlgemeinten Rathschlägen (in der Uebersicht der vorigen Saison, Nr. 17 dieses Jahrgangs) nicht ganz gerecht wurde. Wohl war die gute Musik reichlich genug — durch Cherubini's Ouvertüre zu »Anacreon« (zu Anfang), Schumann's B dur-Symphonie (am Schluss), dann durch Beethoven's Violinconcert und Tartini's G moll-Sonate (Herr De Ahna aus Berlin), endlich durch eine Arie aus Mozart's Idomeneo (Frl. Baraldi dell' Ara »vom Scala-Theater in Mailand«) vertreten. Aber was die gebrachte Novität »Vorspiel zum zweiten Act der Oper Valmoda« von A. W. Dreszer betrifft, so haben wir zu unserem Bedauern wahrnehmen müssen, dass der Dirigent, Herr v. Bernuth, sich entweder immer noch unter dem Joche eigenthümlicher Verhältnisse befindet, oder in der Literatur ungenügend bewandert ist. Wir wissen freilich nicht, was die Euterpe für diesen Winter an Novitäten noch zu bringen gedenkt. Allein man pflegt doch gern in einem ersten Concerte eine beabsichtigte Richtung anzudeuten, und insofern scheint uns der bevorstehenden Saison der »Euterpe« eben kein sonderlich vortheilhaftes Prognostikon gestellt worden zu sein. Wenn Herr von Bernuth etwa beabsichtigt hat, auch in der Euterpe das Publicum gegen Novitäten zu stimmen, so konnte er keine hierfür nützlichere Novität wählen als Dreszer's Vorspiel, welches ein durchaus gesuchtes, formloses, von künstlichem Pathos geschwelltes, übelklingendes, dazu bei zuverlässig überwiegender Unbekanntschaft des Publicums mit Text und Oper von vornherein auf kein Verständniss rechnen dürfendes Musikstück ist. Warum greift der Dirigent nicht Werke auf, die im Gewandhaus mit Ehren aufgeführt, aber seltsam genug nicht wiederholt worden sind? Wir nennen hier nur einige aus den allerletzten Jahrgängen: Volkmann, D moll-Symphonie; Abert, Columbus; Rubinstein, Faust; Kiel, Requiem. Warum ferner nicht Esser's Bachbearbeitungen, Schumann's Requiem, Hiller's E moll-Symphonie, Brahms' Serenaden, Raff's Preissymphonie und Suite? lauter, wenn auch nicht tadellose, doch interessante Werke, die dem Publicum der Euterpe ganz unbekannt sind. — Freilich müsste die allererste Sorge des Directoriums dahin gehen, einige ihrer Bläser (besonders Oboe und Fagott) in anderer, befriedigender Weise zu besetzen; denn mit ohrenzerreissenden Misstönen lässt sich trotz trefflichen Saitenquartetts weder Classisches noch Modernes in gefälliger Weise herstellen. — Wir berichten noch, dass Herr De Ahna, den wir in Wien als Dilettanten kennen lernten, und der sich in Berlin zum kgl. Kammervirtuosen aufgeschwungen hat, in der Euterpe viel Beifall davontrug, den er auch in Rücksicht seiner eleganten Bogenführung und seiner hübschen Cantilene verdiente, wenn wir auch sagen müssen, dass er in Bezug auf Reinheit der Intonation (in Octaven, Sexten, Trillern u. dgl.), dann in Bezug auf Vortrag, der sich sehr willkührlich erwies und die Schranken des Taktes oft übersprang, noch Manches zu verbessern hat. — Fräul. Baraldi dell' Ara hat uns keinen sonderlichen Begriff von der gegenwärtigen Oper in der Scala beizubringen vermocht. Eine ganz klanglose, unschöne Stimme und fortwährendes Tremoliren, bewirkten bei der Mozart'schen Arie eine eiskalte Stimmung des Publicums, während eine allerdings ziemlich geläufige Kehle ihr bei der später gesungenen Arie aus Cenerentola von Rossini ziemlichen Applaus einbrachte. — Das Dreszer'sche »Vorspiel« fand von einer kleinen Seite des Auditoriums einen sichtlich verspäteten Beifall, der sofort durch laute Opposition zum Verstummen gebracht wurde. — Wir gedenken in unseren ferneren Berichten uns kürzer zu fassen und hauptsächlich die Novitätenfrage im Auge zu behalten.

Digitized by Google

— Das vierte Abonnement-Concert im Gewandhause gestaltete sich sehr genussreich durch die seit einigen Jahren nicht gehörte äusserst reizende Gade'sche Ouvertüre »Im Hochland«, durch die zum Schluss musterhaft ausgeführte A dur-Symphonie von Beethoven, und durch die in der Mitte des Concerts aus voriger Saison wiederholten Ballet-Stücke aus Orpheus von Gluck: »Reigen seliger Geister« und »Furientanz«. — Ferner bot das Concert Gelegenheit, den Pariser Pianisten Herrn Saint Saëns kennen zu lernen, der sich mit einem eigenen dreisätzigen Concert in D-dur und mehreren Bearbeitungen Bach'scher Instrumentalwerke für das Pianoforte allein einführte. Konnten wir, und ebenso das Publicum, an dem Componisten keinen Geschmack finden, dessen Concert jeder melodischen Erfindung ermangelt, und nur eine Anhäufung französischer Effecte in regelmässiger Concertform genannt werden kann, so erregte sein Spiel der Bach'schen Stücke desto mehr Aufmerksamkeit, wegen der überraschenden Technik, welche sie ihm zu entfalten Gelegenheit gaben. Was wir hörten, war das vollkommenste Partiturspiel, das man denken kann; auch in gewissem Sinne geschmackvoll konnte man sein Spiel dieser Sachen nennen. Nur möchten wir Zweierlei fragen: Hat denn Bach keine Originalwerke für Clavier geschrieben, die man ja immerhin im Concert durch geeignete Verdoppelungen etwas glänzender ausstatten kann? Und ist es zweitens erlaubt, Kirchen-Instrumentalstücke zum Zweck des Virtuosenthums durch *Presto-Tempo* concertfähig zu machen?

Nachrichten.

Das Londoner Covent-Garden-Theater verheisst für die Saison: Die Afrikanerin, Gounod's schon früher mit grösstem Beifall gegebenen »*Mock Doctor*« (*Le Médecin malgré lui*), die Stumme (»Masaniello«), Fél. David's »Lalla Rookh« und englische Opern von Macfarren, Leslie u. A.; Her Majesty's Theatre, unter Leitung von Arditi: Gounod's Faust, Fidelio, Freischütz, Don Giovanni. Letztere Oper wurde auch zu Dublin, Manchester u. a. O. von derselben Truppe in vorzüglicher Besetzung und Ausführung gegeben. Don Giovanni — Santley, Donna Anna — Tietjens, Don Ottavio — Mario etc. — Pergolese's berühmte Burletta »*La Serva Padrona*« wurde »*in an English dress*« mit vielem Erfolg vorgeführt. — Die Samstag-Concerte im Crystallpalaste wurden unter grossem Andrang eröffnet und brachten, unter Manns' bewährter Direction, am ersten Abend: Beethoven's zweite Symphonie, Oberon-Ouvertüre und aus Lachner's Suite in E-moll Intermezzo und Gigue, welche Sätze auch hier enthusiastischen Beifall und den Wunsch nach Vorführung des ganzen Werks weckten; von Gesangsachen: Duett aus Figaro »*Sull' aria*«, Arie aus Don Juan »*Vedrai Carino*« und, vom Patti-Buffo Ferranti gesungen, Rossini's Tarantella u. A. — Der bekannte Operncomponist Wallace ist von längerer Krankheit so weit genesen, dass er auf Anrathen der Aerzte nach dem südlichen Frankreich abreisen konnte. — Abbé Liszt wird, nach dem »*Musical World*«, nächsten Mai London besuchen, um eine zur Eröffnung der neuen Karmeliterkirche zu Kensington componirte Messe selbst zur Aufführung zu bringen.

Pariser Nachrichten. In den Sommerferien ist der Concertsaal des Conservatoire nicht allein neu decorirt, sondern auch in der Weise vornehmer eingerichtet, dass die Sitzreihen des Parterre sämmtlich neuen Sperrsitzen zu mehr als doppeltem Preise weichen mussten. Mit Recht klagt man, dass der Kunstgenuss immer mehr zu dem Privilegium der Reichen gemacht werde. Manche Kunstfreunde, denen die Steigerung des Abonnements von 28 auf 70 Frcs. zu hoch kommen mag, werden nun wohl Pasdeloup zu Gute kommen. — Den grossen Volksconcerten will nun auch eine von dem Tenoristen Duprez, dem alten Sänger des Arnold, Raoul etc., gegründete »populäre grosse Oper« zur Seite treten. Dieselbe soll, dem grösseren Pomp der kaiserlichen Oper entsagend, vorzugsweise auf Sujets der französischen Geschichte componirte Werke vorführen, wobei Duprez grossmüthig mit seinen eigenen Opern vorzugehen denkt. Die Eröffnung des neuen Theaters mit Duprez' »*Jeanne Darc*« (sic) hat übrigens wegen Tenornoth immer wieder aufgeschoben werden müssen. Auch die grosse Oper soll eine Jungfrau von Orleans, von Mermet, dem neuen Nationalgeschichtscomponisten *ex professo*, bringen, und die italienische Oper eine desgleichen von Verdi. Das Théâtre lyrique hat seine Vorstellungen mit dem grossen Erfolge der letzten Saison, »*La Flûte enchantée*«, wieder aufgenommen; dazu geben sie *Violetta-Traviata*, *Rigoletto*, *Don Pasquale* etc. — Die Opéra comique hat Herold's seit 45 Jahren zurückgelegte »Marie« wieder aufs Repertoire gesetzt. — Offenbach's College von den Bouffes, Deffès, will für das Théâtre lyrique Shakespeare's »Kaufmann von Venedig« als Oper zurechtmachen. Die kleinen Musiker vergreifen sich an den grossen Dichtern! — Ein eigenthümliches Concert hat vor einiger Zeit im Saale Herz stattgefunden. Den instrumentalen Theil desselben besorgten sechs junge Damen, die sämmtlich mit Blechinstrumenten, vom Cornet à pistons bis zur Ophikleïde, bewaffnet waren. Dieses liebenswürdige Sextett spielte unter Leitung seines Herrn und Meisters Alphons Sax jun. verschiedene Ensemblestücke, worunter eins von der Composition eines Mitglieds. Eine andere Amazone executirte als Solo den unvermeidlichen Carneval von Venedig mit »ebenso brillanten als schwierigen« Variationen. In den Pausen der vom Publicum mit reichem Beifall aufgenommenen Production liess Hr. Sax eine von ihm verfertigte Broschüre vertheilen, des Inhalts, dass das schöne Geschlecht gewiss ebenso viel Fähigkeit zur Ausführung jeglicher Musik habe, wie »das hässliche«, dass die Behandlung der Blasinstrumente die Brust stärke und — das Gesicht nicht entstelle u. s. w.!

Das Wiener Hoftheater giebt als nächste Novität nach der Afrikanerin eine dreiactige komische Oper von Kässmeyer »Das Landhaus« mit Text von Mosenthal. Auch Herbeck soll eine Oper in Arbeit haben.

Das Hoftheater zu Hannover wird in diesem Winter eine italienische Oper vorführen, wofür der König, der eine selbstcomponirte Oper »*L'Ermita del Peloponnese*« bereit hat, 20,000 Thlr. bewilligte.

Eine neue Operette von Heinr. Dorn in Berlin, »Gewitter bei Sonnenschein«, hat bei der ersten Aufführung im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater daselbst sehr gefallen.

In Oschatz (Sachsen) fand am 15. Oct. unter der Leitung des Herrn Musikdirector Dr. Langer und unter Mitwirkung der hochbegabten Sänger Frl. Brenner und Herr Wiedemann, ferner von Mitgliedern des Paulinervereins, sämmtliche Genannte aus Leipzig, eine grosse geistliche Musikaufführung in der Aegidienkirche statt. Im ersten Theil spielte zuerst Herr Dr. Langer ein Präludium mit Fuge von Bach für Orgel, dann folgte Haydn's Motette »Des Staubes eitle Sorgen«, Recitativ und Arie aus Bach's Weihnachtsoratorium, und Himmel's »Vater unser« (von Mahlmann). Den zweiten Theil eröffnete ebenfalls ein Orgelpräludium, worauf Mendelssohn's 42. Psalm, Stradella's Kirchenarie (Herr Wiedemann) und das Halleluja aus dem Messias folgten.

Musikdirector Jähns aus Berlin, der bereits im vorigen Jahre ein Bratschen-Concert C. M. v. Weber's entdeckte, hat jetzt zu Stuttgart Weber'sche Concert-Variationen für Bratsche im Autograph aufgefunden.

Lampadius' Buch über Mendelssohn (Leipzig, 1848) ist kürzlich in New-York mit beigefügten Noten und Zusätzen von Benedict, Rellstab, Taylor, Chorley u. A. in englischer Uebersetzung erschienen.

Der Violoncellist Cyprian Romberg ist kürzlich in Hamburg beim Baden verunglückt.

Leipzig. Verflossenen Sonnabend und Sonntag haben mehrere hiesige Dilettantenvereine sich in verschiedener Weise bemerklich gemacht. Am Sonnabend Abends veranstaltete der Gesangverein »Ossian« (Dirigent Herr Zopff) zum Besten des Schriftstellervereins ein »grosses Concert« im Schützenhause, wo u. A. eine Romanze aus Benvenuto Cellini von Berlioz, ein Doppelconcert für zwei Claviere von K. Thern (von dessen Söhnen, Herren Willi und Louis Thern, vorgetragen), und Mendelssohn's »Walpurgisnacht«, die beiden letzteren Werke mit Orchester, zur Aufführung kamen. — Sonntag Vormittag gab der »Dilettanten-Orchester-Verein« seine 28. Aufführung mit folgendem Programm: Ouvertüre zu »Rosamunde« von Franz Schubert, Suite für Pianoforte Op. 84 von Bargiel, zwei Orchesterstücke von A. F. Riccius, Allegro grazioso Op. 48 für Pianoforte von W. Sterndale-Bennett, Symphonie in G-dur von Haydn. — Zur selben Stunde fand eine kleine »Geistliche Musikaufführung« des Gesangvereins »Orpheus« vor eingeladenen Gästen statt, wobei 4 Stücke aus Schumann's Requiem, Schubert's Psalm für Frauenstimmen, Mendelssohn's Hymne für Sopransolo mit Chor, und Seb. Bach's Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« zu Gehör gebracht wurden.

Bibliographie.

Pisko, Prof. Dr., Die neueren Apparate der Akustik. Für Freunde der Naturwissenschaft und Tonkunst. Mit 96 in den Text aufgenommenen Holzschnitten. Wien, Gerold's Sohn. gr. 8. 2 Thlr.

Müller, F. C. F., Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung. Ein

Digitized by Google

Skizzenbild. Zur Einführung in das Drama Richard Wagners. München, Kaiser. gr. 8. 1 Thlr.

Struth, A., Rossini. Sein Leben und Wirken, seine Werke und Charakterzüge. Leipzig, Bergson-Sonnenberg. 8. 10 Ngr.

—— Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Musik. Aus der Vogelschau. Regensburg, Bössenecker. gr. 8. 2 Ngr.

Zeitungsschau.

Die »Augsb. Allg. Ztg.« bringt gegen die von Ullmann in vermehrter Auflage arrangirten Patti-Concerte eine geharnischte Philippika, deren kräftige, fulminante Sprache, trotz einiger Uebertriebenheit und der restringirenden Nachbemerkung der Redaction, ihre Wirkung hoffentlich nicht verfehlen wird. Da heisst es u. A.: »Dieser Bacchantenzug mit Erard'schen Relais-Flügeln ist in Wahrheit ein culturhistorisches Phänomen, ein musikalischer Humbug erster Grösse, eine Erscheinung, die nicht mehr Kunst und Bildung, sondern nur eine geistlos luxurirende Barbarei bezeugt.« Herr Ullmann, der Musik-Barnum der Gegenwart, der seine Sache aufs Neue mit cynischer Offenheit als reine Geldmacherei betreibe, erscheine eben nicht anders wie ein Menageriebesitzer oder Kunstreiterdirector. »Ist es nicht weit gekommen, dass man dem europäischen Publicum so etwas zu bieten wagt? Und schämen sich vor Allem nicht diese gepressten Virtuosen, die doch keine gemeinen Bläser und Fiedler sind, dass sie sich einem solchen Entrepreneur hingeben und sich von ihm ausnützen lassen?« Der Verfasser hofft nach dem neulichen Fiasco des Zehngulden-Abends in Frankfurt (Adeline!), dass den neuen Carlotta-Zug noch vor Moskau eine gleich schmachvolle Retirade treffe, wie die grosse Armee im Winter 1812. »Namentlich von allen gebildeten Musikern und wirklichen Freunden der Kunst erwartet Europa, dass sie ihre Schuldigkeit thun. Hier handelt es sich nicht um ordinäre Kunstkritiken, um die banalen Tiraden über Finger- und Mundfertigkeit, mit welcher ein Virtuose sein Solohorn und ein anderer seine Bassgeige beherrscht. Ob die Patti, das arme verkaufte Kind, eine höhere oder tiefere Lage hat, ist vollkommen gleichgültig, wo die ganze Lage der Kunst, ihr Ernst und ihre Würde auf dem Spiele steht. — —«

ANZEIGER.

[168] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Werke

Vollständige, correcte, überall berechtigte Ausgabe.

			Thlr.	Ngr.
Serie 1.	Symphonien für Orchester.	No. 1—9. In Partitur	23	12
" 1.	do. do.	No. 1—9. In Stimmen	32	15
" 2.	Verschiedene Orchesterwerke.	No. 1—9. In Partitur	11	15
" 2.	do. do.	No. 3—4. In Stimmen	3	24
" 3.	Ouverturen für Orchester.	No. 1—11. In Partitur	11	24
" 3.	do. do.	No. 1—11. In Stimmen	16	15
" 4.	Für Violine u. Orchester.	No. 1—3. In Partitur	2	6
" 4.	do. do.	No. 1—3. In Stimmen	3	15
" 5.	Kammermusik für 5 und mehrere Instrumente:			
		No. 1—6. In Partitur	4	21
		No. 1—6. In Stimmen	5	21
" 6.	Quartette f. Streich-Instrum.	No. 1—17. In Partitur	11	6
" 6.	do. do.	No. 1—17. In Stimmen	16	21
" 7.	Trios f. Streich-Instrumente.	No. 1—5. In Partitur	2	12
" 7.	do. do.	No. 1—5. In Stimmen	3	9
" 8.	Für Blasinstrumente.	No. 1—6. In Partitur	2	21
" 8.	do.	No. 1—6. In Stimmen	4	9
" 9.	Für Pianoforte u. Orchester.	No. 1—10. In Partitur	16	6
" 9.	do. do.	No. 1—10. In Stimmen	22	9
" 10.	Pianoforte-Quintett und Quartette.	No. 1—5. Partitur und Stimmen	5	21
" 11.	Trios für Pianoforte, Violine u. Vcell.	No. 1—13	14	—
" 12.	Für Pianoforte und Violine.	No. 1—12	8	21
" 13.	Für Pianoforte u. Violoncell.	No. 1—8	5	12
" 14.	Für Pianoforte u. Blasinstrumente.	No. 1—8	3	6
" 15.	Für Pianoforte zu 4 Händen.	No. 1—4	1	6
" 16.	Sonaten für Pianoforte solo.	No. 1—38	15	—
" 17.	Variationen für Pianoforte solo.	No. 1—21	5	24
" 18.	Kleinere Stücke für Pianoforte solo.	No. 1—16	3	9
" 19.	Kirchenmusik.	No. 1—3. In Partitur	13	12
" 19.	do.	No. 1—3. In Stimmen	17	9
" 20.	Dramatische Werke.	No. 1—6. In Partitur	15	—
" 20.	do. do.	No. 1 u. 4. In Stimmen	13	27
" 21.	Cantaten.	No. 1—2. In Partitur	3	21
" 21.	do.	No. 2. In Stimmen	1	12
" 22.	Gesänge mit Orchester.	No. 1—5. In Partitur	2	6
" 23.	Lieder und Gesänge mit Pianoforte.	No. 1—41	5	—
" 24.	Lieder mit Pianoforte, Violine u. Violoncell.	No. 1—7.	12	3

Sämmtliche Serien in Partitur, und zum Theil in Stimmen, sind gegen Vergütung der Einbände (zu 15—20 Ngr.) auch in eleganten Sarsenet-Bänden mit Golddruck zu haben.

Ausserdem wird jedes einzelne Werk zum verhältnissmässigen Preise (3 Ngr. für den Musikbogen) abgegeben.

Der ausführliche Prospect der ganzen Ausgabe ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung gratis zu beziehen.

[169] Im Verlage der **J. G. Cotta**'schen Buchhandlung in **Stuttgart** sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Instructive Klavierstücke

für das Studium des modernen Spiels in vier progressiven Graden verfasst von

S. Lebert und L. Stark.

Erster Grad.

Leichte Stücke.

Heft I. 1. Rondoletto. 2. Ländler. 3. Mazurka.
- II. 1. Romanze. 2. Polka. 3. Intermezzo. 4. Walzer mit Volksweisen.
- III. 1. Rondino über zwei Motive von Mozart. 2. Salon-Walzer. 3. Polka.
- IV. 1. Fantasie über deutsche Volksweisen. 2. Caprice über eine Walzer-Arie von Arditi. 3. Cavatine.

Zweiter Grad.

Stücke für etwas vorgerücktere Schüler.

Heft I. 1. Ländler mit Volksweisen. 2. Scherzo. 3. Polka-Caprice.
- II. 1. Walzer aus Faust von Gounod. 2. Cavatine. 3. Intermezzo.
- III. 1. Rondino über die Walzer-Arie: Il Bacio von L. Arditi. 2. Notturno. 3. Galopp-Caprice.
- IV. 1. Mazurka. 2. Walzer. 3. Rondino mit Motiven von Franz Schubert.

Dritter Grad.

Mittelschwere Stücke.

Heft I. 1. Impromptu-Polka. 2. Scherzo. 3. Romanze nach einem Motiv von Spohr.
- II. 1. Fantasie-Mazurka. 2. Rondino nach einer Arie von Mozart.
- III. 1. Fantasie über Motive von Franz Schubert. 2. Idylle.
- IV. 1. Mazurka. 2. Notturno.

Vierter Grad.

Stücke für das Studium des Salonspiels.

Heft I. Fantasie über eine italienische und eine deutsche Volksweise.
- II. Tanz-Caprice.
- III. 1. Polka-Caprice. 2. Serenade.
- IV. Mazurka-Caprice.
- V. 1. Redowa. 2. Notturno.
- VI. 1. Fantasie über eine siebenbürgische Volksweise. 2. Marsch-Caprice.

Preis jedes Heftes 48 kr. oder 15 Ngr.

[170] **Pianinos, Pianos und Flügel**

in allen Gattungen und **vorzüglich** in jeder Hinsicht, sind ausserordentlich preiswerth und unter Garantie zu haben bei

Wirth & Rathmann in **Leipzig**, Centralhalle.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. November 1865. **Nr. 45.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Johannes Hager. Claviertrio in F-moll, Op. 20. Von S. Bagge. — Recensionen (Instrumentalwerke. — Geistliche Chöre, Choralbücher und Orgelsachen). — Berichte aus Dresden und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Briefkasten. — Anzeiger.

Johannes Hager.

Claviertrio in F-moll. Op. 20.

(Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2 Thlr. 25 Ngr.)

Von S. Bagge.

Es wird unsere Leser nicht verwundern, wenn wir, bei überwiegender Beschäftigung mit den Producten der, in den letzten Decennien entschieden zur Präponderanz gelangten norddeutschen Musiker, nun unter dem erneuten Eindrucke eines, so eben im Stich erschienenen, uns aber schon seit längerer Zeit bekannten Werkes aus dem Süden uns besonders angeregt fühlen. Wir befinden uns, indem wir Geist, Gehalt und Form desselben auf uns wirken lassen, förmlich in anderer Atmosphäre und vermögen unsere Eindrücke nun einmal nicht auf den Grad der Begabung allein zurückzuführen. Wie sollte auch die Musik, diese individuellste unter den Künsten, ganz unabhängig sein von Unterschieden des Stammes und der Nationalität? Und darf man von Unterschieden italienischer, deutscher und französischer Musik sprechen, warum nicht auch nord- und süddeutscher? Denn dass zwischen diesen beiden Seiten unseres Vaterlands ein Unterschied der Menschenrace besteht, ist durch die geographische Lage, durch Religion, Neigungen, Sinnesart, Bildungsstand etc. hinreichend erklärt. Ohne uns in superfeine Distinctionen à la Nohl einzulassen (wonach Beethoven als Mensch zu den derberen Westphalen, und als Künstler zu den genussstüchtigen, sinnlicheren Rheinländern gehören würde!), müssen wir doch den obigen oft aufgestellten Gegensatz in der Kunst gelten lassen, obwohl wir weder eine »Demarcationslinie« zu ziehen wagen, noch zu leugnen vermögen, dass in den höheren Sphären des Talents und der Bildung die Unterschiede sich wieder vielfach ausgleichen.

Der Süddeutsche ist äusserlich lebhaft, kräftig und sinnlich derb, dabei in den Formen gefällig. Er ist im Stande, dir in der Stunde hundert Schmeicheleien zu sagen und weiss jeder Sache schnell eine prägnante Form zu geben. Der Norddeutsche dagegen ist im Allgemeinen still und nachdenklich, mitunter »zugeknöpft« und scheinbar kalt, aber als Mensch zuverlässig, innerlich thätig und daher in geistigen Fragen schnell orientirt. Complimente zu machen fällt ihm schwer, eher bringt er bei mangelnder Bildung eine Grobheit oder Malice über die Lippen. Der Süddeutsche, wie er sich in der Sprache unfein, ja ordinär ausdrückt und seinen Ausdrücken durch seinen breiten Dialect noch eine Bedeutung giebt, die dem Sinne derselben nicht zukommt, so verfällt er auch in der Kunst leicht in hohlen Bombast, oder in die zuckersüsse Grimasse. Der Norddeutsche dagegen in seiner superspiritualistischen Neigung nähert sich leicht entweder der gar nichts mehr sagenden Phrase, oder er wird abstrus und verschwommen; er sucht, ohne oft die rechte Form dafür zu finden, in Allem und Jedem einen geistigen Inhalt auszudrücken, wobei sein Kunstwerk nicht selten die erste Forderung unerfüllt lässt: Schönheit des Formellen, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Gebilde. Wir haben schon oben angedeutet, dass Bildung und reiche Begabung diese Unterschiede einigermaassen ausgleichen: ganz wird dies selten geschehen; selbst bei den grössten Meistern wird etwas davon zurückbleiben; man denke an Mozart und Bach! —

Wenn wir nun von Hager (pseudonym, eigentlich Johann von Haszlinger) in diesen Blättern das erstemal — vergleiche jedoch Wiener Monatschrift, Recensionen und Deutsche Musikzeitung — als von einem »süddeutschen« Componisten sprechen, so geschieht dies in dem Sinne, dass er die Vorzüge dieser Schule besitzt, ohne ihre Schattenseiten in allzu merklicher Weise hervortreten zu lassen. Weit entfernt steht er aber von den Fehlern, in welche die norddeutschen Musiker so häufig verfallen, während er auch von den genialen Hauptträgern dieser Richtung sich vielfach unterscheidet. Am verwandtesten zeigt er sich nach dieser Seite hin noch Mendelssohn; äussere Aehnlichkeit mit Schumann wird man um so weniger entdecken können, als die Werke Hager's, mit Ausnahme einiger wenigen ganz neuen, geschrieben waren, ehe man in Wien Schumann irgend näher kannte und diese neue künstlerische Luft athmete.

Genug einstweilen von süd- und norddeutschem Wesen. Wir haben noch einen andern Punkt ins Auge zu fassen, der bei Beurtheilung Hager's oft genug hervorgehoben wurde: Hager ist »Dilettant«, d. h. er übt die Musik nicht als Lebenserwerb, sondern bekleidet eine Stelle als Staatsdiener. Ein grosser Fehler in den Augen mancher Musiker, die nicht leiden mögen, dass ein nicht zur »Zunft« Gehöriger sich neben ihnen geltend mache! Das was an Hager etwa »dilettantisch« oder unfertig genannt werden kann, dürfte aber heutigen Tags gar vielen Fachmusikern in gleichem oder höherem Maasse nachgesagt werden; dagegen dürfte mancher Componist von Fach Hager um seine schönen Gedanken und Einfälle beneiden, wie denn auch seine Factur an contrapunktischer Tüchtigkeit nichts zu wünschen

Digitized by Google

übrig lässt, und nur das süddeutsche, besonders Wienerische Wesen die Schuld trägt, wenn Manches einen minder bedeutenden Eindruck macht. Wir wollen diesen Ausspruch sogleich näher damit begründen, dass Hager mehr Melodiker als Harmoniker ist, dass er es liebt auf einfachen Grundharmonien das melodische Element zu entwickeln, während der Norddeutsche möglichst viel »harmonisirt«, nämlich umgekehrt auf einfacher Melodie harmonische Fülle zu entfalten sucht. Weiter unten folgende Beispiele werden dies genügend erhärten.

Wir wollen nun den Lesern dieser Blätter, die von Hager wenig wissen und noch weniger kennen werden, etwas Zusammenfassendes über seine uns bekannten Werke mittheilen.

Hager hat sich in nahezu allen Gattungen der Musik versucht, und diese Vielseitigkeit ist vielleicht zu seinem Schaden gewesen. Das erste, was wir von ihm hörten, war eine Oper »Jolanthe« (nach »König René's Tochter«), zum ersten Mal aufgeführt im Hofoperntheater zu Wien am 22. Nov. 1849. Geblieben sind uns von diesem leider zu bald vom Repertoire der Wiener Hofoper verschwundenen Opus nur dunkle Erinnerungen, aber einige sehr schöne. Die ergreifende Scene, wo Jolanthe durch die Kunst des Arztes sehend wird, war musikalisch ganz ausgezeichnet behandelt. (Vgl. Aeusserungen von anderer Seite in der früheren Wiener Monatschrift 1856 S. 55 ff.) Eine andere spätere Oper über eine russische Begebenheit konnte des Textes wegen in Wien nicht zur Aufführung gelangen. Im Druck erschien zuerst ein Claviertrio in Es, welchem zu enges Anschliessen an das Vorbild Mendelssohn zum Vorwurf gemacht wurde. Ferner sind uns drei nicht gedruckte Streichquartette sehr bekannt, worunter Stücke von grossem Werth, namentlich von blühender Erfindung. Auch ein Streichquintett und Streichsextett haben wir seiner Zeit in Wien öfter gespielt oder aufführen gehört, über letzteres in den Wiener »Recensionen« berichtet. Eine »Messe« und ein Oratorium »Johannes der Täufer« sind in Wien, jene mehrfach, aufgeführt worden. Von dem letzteren ist uns besonders die Taufe Christi mit der Stelle »Das ist mein lieber Sohn« u. s. w. durch Tiefe und Schönheit des musikalischen Ausdrucks unvergesslich geblieben (die Sopranpartie sang hier, wie in der »Jolanthe«, Frl. Krall (jetzt Frau Jauner) mit ausserordentlichem Verständniss und wahrhaft bezauberndem Ausdruck). Ein Streichquartett in H-moll vom Quartett Hellmesberger zum ersten Mal anonym aufgeführt, gefiel sehr, wurde aber später, als der Componist bekannt war, merkwürdigerweise flauer aufgenommen. Auch in Liedern, Balladen u. dgl. hat Hager nicht Unerhebliches geleistet, und sind mehrere Hefte derselben im Stich erschienen. Endlich erinnern wir uns einer Emoll-Symphonie, eines Violoncell-Concerts und einer Concert-Arie, die sämmtlich, die Concert-Arie auch in Leipzig durch Frl. Krall, zur Aufführung kamen.

Nach alledem wird der Leser verwundert fragen, warum trotzdem sein Name so wenig genannt, warum selbst von Wien aus, wo man doch die Landes- und Stadtkinder gern auf den Thron erhebt, wenig Wesens von ihm gemacht wird. Diese Frage lässt sich zum Theil gar nicht, zum Theil aus den allgemeinen Kunstzuständen, zum Theil aus Hager's socialer Stellung beantworten. Hager ist nicht der einzige Componist, der mit der gegenwärtigen Apathie zu kämpfen hat, und zwar um so mehr, als er mit den Modeerscheinungen in keiner Weise zu concurriren gewillt ist. Der zweite Punkt erfordert ein näheres Eingehen. Hager gehört jenen Wiener Kreisen an, die im Bewusstsein höherer und allgemeinerer Bildung, als sie dort durchschnittlich gefunden wird, und zugleich durch die Beamtenstellung ein gewisses exclusives Wesen annehmen und dem Tagesgetriebe gegenüber behaupten. Dies musste ihn frühzeitig in Opposition setzen gegenüber jenen Elementen, die ihre Kraft und Stellung gerade im schlechten Wiener Volksgeiste, oder doch in den Schwächen desselben suchten und fanden. Wir könnten, wenn wir hier dazu Raum hätten, diese Behauptung durch hundert specielle Fälle erhärten. Sprechen wir blos von der Musikübung in Wien. Hager gehört, so lange wir ihn kennen, jenen eingebornen Wiener Kreisen an, in welchen gute und nur gute Musik geübt und gepflegt wurde, wo man von den Wiener Meistern nicht blos Mozart, Haydn und allenfalls Beethoven bis zu dessen dritter Periode, sondern auch diese dritte selbst bis zu den allerletzten Quartetten und der 9. Symphonie genau kannte und verstand, wo Schubert erklärter Liebling war, Mendelssohn am ersten leidenschaftliche Anhänger fand; wo man sich zu Schumann zuerst in ein leidliches Verhältniss zu setzen vermochte, dann aber auch die Aufführungen seiner Werke so betrieb, dass er endlich den Wienern genauer bekannt wurde und »in die Mode kam«. (Die erste Aufführung von »Paradies und Peri« z. B. war nahezu das Verdienst Hager's, als damaliges Mitglied der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde.) Es sind dies jene Wiener Kreise, wo man einsichtsvoll genug ist, in der Kunst nicht den specifisch österreichisch-patriotischen Gesichtspunkt in den Vordergrund zu stellen. — Die Wiener Kritik kam zu Hager als Componist in verschiedene Stellung, je nachdem man, wie die Künstler selbst, dem herrschenden wankelmüthigen Volksgeiste, oder der Wahrheit nachging. Hanslick und van Bruyck haben sich allezeit höchst achtungsvoll über ihn und sein Schaffen und Streben ausgesprochen. Besonders aber hat die Redaction der »Monatschrift« (später »Recensionen«) ihm viele warm geschriebene Seiten gewidmet und fehlte nur darin, dass sie gleichzeitig das Genie und die Werke Schumann's unterschätzend behandelte, wodurch auf Hager unbeabsichtigter Weise das verkehrte Licht einer blos localen Grösse fiel.

Hager war, soviel wir wissen, reiner Autodidact. Eine förmliche Schule der Harmonie oder des Contrapunkts hat er nie durchgemacht. Erst spät wirkten Hauser (bis vor Kurzem Director des Conservatoriums in München, damals in Wien), und Dr. A. Becher (unglücklichen Andenkens!) auf seine Entwicklung ein. Während eines mehrwöchentlichen Aufenthalts in Leipzig 1842(?), wo er Mehreres aufführen liess, hat er auch in einigen Stunden sich Hauptmann's Grundsätze der Harmonie zu eigen zu machen gesucht. Alles Uebrige dankt er eigenen Studien und Beobachtungen und es ist ihm dabei gegangen wie so Vielen: er hat sich durch die gewahrte Freiheit von der Schule Frische und Selbständigkeit erhalten, hat es aber auf der andern Seite mit der Selbstkritik, wo sie auf Einzelnes sich zu erstrecken hat, leichter genommen und sich dadurch die Bezeichnung als Naturalist oder Dilettant zugezogen, die wir nur bis zu einem gewissen Punkte als berechtigt anerkennen können, und auch selbst das nur mit Hinweis auf viele Grössen ersten Ranges, die doch auch eigentlich Autodidacten gewesen sind.

Wir glaubten obige Mittheilungen unseren Lesern schuldig zu sein, da die ausser-österreichischen Blätter von unserm Componisten so viel wie keine Notiz genommen haben — wenigstens erinnern wir uns keiner eingehenden Kritik, die über das Correspondenzwesen hinaus gegriffen

Digitized by Google

hätte. Wir thun somit nur das Unsere, um das Versäumte einigermaassen nachzuholen.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Instrumentalwerke.

Wilh. Taubert, Op. 139. Concert-Ouvertüre für Orchester: Aus 1001 Nacht. Leipzig, Kistner. Partitur 2⅓ Thlr.

Adolf Jensen, Op. 27. Der Gang nach Emmahus, geistliches Tonstück für grosses Orchester. Hamburg, Fr. Schuberth. 2 Thlr.

E. K. Taubert's grosse Formgewandtheit und Orchesterkenntniss ist anerkannt, während der Inhalt seiner Werke von manchen Seiten geringfügig genannt wird, weil er mehr, als gebildeten Zeiten zieme, auf leeren Wohlklang und populäre Fasslichkeit gestellt sei. Diesem Urtheil stimmen wir nicht bei; denn wenn auch leichte Waare mit unterläuft und zuweilen höherer Schwung vermisst wird, so finden wir doch Taubert darin vor vielen Zeitgenossen bevorzugt, dass er seine Kräfte richtig schätzt, und dass er wahrhaft musikalisch geboren ist, musikalisch denkt; so ein Mann ist viel werth in dieser theuren Zeit und braucht nicht eben unter den Koryphäen zu stehen, um das Lob eines ächten Künstlers davon zu tragen. Allerdings sind es nicht die grössten Aufgaben, in denen er sich bewegt; aber ists nicht eine Lust, im Idyllischen oder Humoristischen Vernünftig-Schönes zu vernehmen? Das vorliegende Werk trägt manche dieser Vorzüge, obwohl es noch nicht das höchste seiner Kraft ist. Vielleicht hindert manchen Hörer — wie uns beim Lesen — die Ueberschrift der 1001 Nacht am Verständniss, sobald man sich imaginiren will, welche Partie jenes morgenländischen Mährchenbuchs denn zum Vorschein kommen oder umtönt und umspielt werden solle. Aber sicherlich hat der Verfasser sich nicht in Tonmalerei versenken, sondern nur die träumerisch heitere, hier zärtlich, dort humoristisch erleuchtete Stimmung ausdrücken wollen in solcher Allgemeinheit, dass wir uns (wie in A. Romberg's — gar nicht zu verachtender! — *Sinfonia alla Turca*) leibhaftig unter Türken fühlen, in der Atmosphäre des Sommerabends vor dem Kiosk, im Hain des Fürstengartens. Die etwas gedrückte Art des Anfangs in leisem Gmoll-Accord lehrt lauschen: eine krause Geigenfigur, von Viola sola vorgetragen, klingt wie ein verlorenes Vorspiel, wird aber bald von den andern Instrumenten verstanden und beantwortet und schlingt sich wie grüne Ranken durch spätere reichere Tonbilder anmuthig hindurch. Das Thema ist nicht bedeutend, aber brauchbar und geistreich gebraucht in späteren Gegensätzen. Zusehends wirds dann wärmer, die Flöte spielt es auf schattigem Geigenfundament lieblich zu Ende: da bricht ein herzlich lustiges *Allegro spirituoso* hervor, dessen mannigfaltige Melodien im Verlauf sich verschlingen in wohlerwogener Steigerung und in allem Getümmel der Instrumente immerfort klar bleiben, auch jene erste Viola-Figur spielt zwischendurch, nicht als müde Triole armuthshalber, sondern in eignem neckischen Witze vergnügt; wie anders jene fashionablen Triolettchen, die jedesmal, wo der Verstand alle geworden, zu rechter Zeit sich einstellen! — Bezüglich der Instrumentenkenntniss werden wir Taubert nichts zu lehren haben; nur bescheidentlich fragen wollen wir, ob die Accordbrüche in Achteln f^1 f^2 c^2 f^1 und ähnliche (S. 29, 31 u. s. w.) den Oboen im raschen Tempo wohl angemessen sind? — ferner: ob der späte Eintritt der Posaunen — nur die letzten 6—7 Zeilen füllend — scharf genug erwogen ist im Maasse des Ganzen? wohl klingt es überraschend und prächtig, aber es schien uns dem Uebrigen nach nicht eben gefordert. — Ungeachtet dieser Fragen hat uns das Ganze sehr wohlthätig angeregt; die harmonische Disposition ist klar, die Modulation bescheiden, nicht weitschweifig, die rhythmische Structur fest und gesund, was ganz besonders an dem gesättigten Schlusse hervortritt. — Es ist eine schöne Sache um die Form; nicht blos als Grenze gedacht, wie der Rationalismus zu thun pflegt, sondern als Kunst und Lehre der Wohlgestalt. Wer diese recht inne hat, der erst ist ein Künstler, der wirklich kann, was er will; eine seltene Gabe, nur durch lange ernste Arbeit zu erringen, selbst wo die Natur den schöpferischen Funken reichlich gespendet hat; Pfuscherei ist: viel wollen ohne Können; dem Pfuscher blitzt das Pulver von der Pfanne — es kommt was Anderes heraus als er will — »und möchte gern entstehn«, wie jener Poet in der Walpurgisnacht.

Jensen hat uns Mühe gemacht mit seinen Hangen und Bangen nach werdender Melodie; selbst in seiner missgestalten Tochter Jephtha meinten wir eine Spur von möglicher Schönheit zu erblicken; er hat jedoch, wie unsere Zeitgenossen meistens, mehr Schwung ins Instrumentale, weil ihm die reine Menschlichkeit des Gesanges noch nicht aufgegangen. So ist denn sein Gang nach Emmaus wenigstens ein instrumentales Stimmungsbild, wo man sich nur nicht quäle mit Aufsuchen der programmatistischen Verheissungen; hier leuchtet aber, wenn auch mit vielen überflüssigen Arabesken illustrirt, ein Glanz des Lebens hindurch — es ist Etwas drin; möge es dereinst herauskommen, nicht lernend und probirend, sondern liebend und lebend. — Ansätze von tonischer Bildkraft sind vorhanden in folgenden Themen: I. S. 3 der prächtige Eingang; II. das interessante, später jedoch salonmässig figurirte S. 9; III. das mehr anmaassliche als kernige S. 17, beantwortet S. 56; IV. das periodisch wohlgebildete S. 43, beantwortet S. 50 und 78. Aber welches Gerölle dazwischen, wie viel Suchen und nicht Finden, was mit dem Programm nicht entschuldigt ist! wie viel Vorbereitungen werdender Melodien, die nicht werden, oder solcher Maschinenkraft nicht werth sind! — Die äussere Mechanik, in Holz, Blech und Geigen dreifältig gegliedert nach Beethoven's freilich kühnerer Anlage, ist doch lastend genug, da das Geigenthum untergeordnet ist neben dem sinnlich effectvollen Bläserklange: 8 Holzbläser — 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Pauken — sie überwältigen nicht an Masse, aber an Inhalt und Umfang des Ausgesagten bei weitem den Geigenchor, der nun einmal, seit die deutsche Instrumentalität sich aufgeschwungen, durchaus die Aufgabe hat, den menschlichen Kern des grossen Tonsatzes als ethischen Gehalt in die Mitte zu stellen. — Die Ueberschrift »geistliches Tonstück« lassen wir auf sich beruhen, auch die Dedication an den »grossen Meister« Berlioz: war Er es doch, der einst an der Spitze marschirend die impotente Ideenmalerei einführte und hinterdrein seine Kinder, die Zukünfterlichen, verleugnete mit jenem declamatorischen *Non credo* im Journal des Débats 1860 Febr. 9. (vergl. Deutsche Musik-Ztg. 1860 S. 61, 84; Niederrhein. Musik-Ztg. 1860 S. 65). Also: es ist Leben drin, auch viel Lebensmühe; ein Prognostikon getrauen wir uns nicht zu stellen, weil wir nicht in Prophetenschulen aufgewachsen sind. Was neben dem Selbständigen Abgebrauchtes dem heutigen Zopfstil entlehnt ist, notiren wir nur im Allgemeinen: zahlreiche Triolen, Syncopen, Pizzicati, chromatisches Gewim-

Digitized by Google

mer u. dgl. — auch die nach Purcell von Mendelssohn importirten Bummel-Accorde zu widerstreitenden Melodien, wie S. 71—73, und den unnützen $\frac{5}{4}$-Takt S. 17 (der vielmehr, mit dem folgenden $\frac{4}{4}$ verschmolzen, einen wohllautenden $\frac{9}{4}$-Takt bilden würde) — auf alles dieses wollen wir nicht weiter eingehen, dafür aber uns an den Spuren des Guten erfreuen, vornämlich daran, dass Eingang und Schluss einander entsprechen und in klaren Rhythmen gehalten sind.

Geistliche Chöre, Choralbücher und Orgelsachen.

E. K. An Choralbüchern ist in Deutschland kein Mangel; es scheint ein Wunder, wie sich immer neue Versuche aufthun, deren Bedürfniss kaum durch den Absatz bewiesen wird; beklagenswerth ist nur, dass ein grosser Theil sich immer noch in den überwundenen Standpunkten der rationalistischen Periode bewegt, nachdem die tüchtigen und durchaus kirchenmässigen Arbeiten von Zahn und Faisst (in Tucher's Melodienbuch) schon längst erschienen sind. Nun ist es in den Augen der Welt die unläugbarste Niederlage, wenn Einer nicht wie Offenbach und Flotow die Lacher auf seiner Seite hat, nämlich die klatschende Majorität; umgekehrt freilich berufen sich romantische Propheten auf das Urtheil der Zukunft, das Verständniss der Nachwelt. Im Grunde thun das alle Parteien, dass sie sowohl Majorität als Nachwelt auf ihrer Seite wünschen; ebenso gewiss ist aber auch, dass die Vernünftigen aller Parteien an das Ewige in den Kunstwerken glauben, das von Tag zu Tage wachse und leuchte in allgemeiner Anerkennung. Aus der schwankenden Woge der Volksgunst ist die ewige Wahrheit nicht abzuleiten, doch auch die Gelehrten sind Menschen und irren fast eben so oft wie das dumme Volk. Wo wäre nun also Sicherheit über kirchliche Kunst zu finden bei diesem leidenschaftlichen Streit, wo die Majorität der Musiker auf Seiten des nicht liedhaften, sondern psalmodirten Chorals steht? Die Wahrheit lässt sich nicht aus der Pistole schiessen, das Neu-Alte nicht aus äusserlichen Gründen beweisen; wunderlich aber und unseres erleuchteten Zeitalters unwürdig ist, den sogenannten »Rhythmischen Choral« darum zu schelten, weil er eben auch von historischen Dilettanten und pietistischen Theologen gehegt werde und — wohlgemerkt! den Volksgesang vom Gängelbande des Organisten befreien wolle. Allmälig kommt man mindestens zur Ansicht, dass die rhythmischen Choräle schön klingen; das sei aber nur dem Kunstchor erreichbar, oder allenfalls möglich in kleineren Gemeinden; in gebildeten Grossstädten aber — da sei es ganz unmöglich, mit der Gemeinde rhythmisch zu singen. Diese Concessionen sind uns höchst erwünscht: erstlich ist die innere Schönheit, wie nicht anders zu erwarten, siegreich; zweitens gesteht man — was wir längst wussten — dass nur bei einfältigem Volk und stetiger Kirchfahrt guter Gesang möglich ist, nicht aber in blasirten Metropolen, wo kaum der beliebteste »Redner« eine stetige Kirchfahrt erwirbt, sondern durchgängig heute *a b c d* am Gottesdienst theilnehmen, über acht Tage *e f g h* — und die sollen zusammensingen lernen? Nein, in der gut evangelischen Gemeinde, deren es noch heute etwelche giebt, sogar in dem unmusikalisch gescholtenen Bayern, da ist es auch ausser Erlangen möglich, Lieder wirklich liedhaft zu singen, zwar nicht in orchestraler Präcision, aber klangvoll und einstimmig, wie das die Deutschen aller Zeiten im Volks- und Kriegsgesang gethan. Die Sache hier ausführlich zu beweisen, würde die Aufgabe dieser Anzeige überschreiten.*) Stehen wir hier nun auf entschiedenem Standpunkte, so hindert uns das doch nicht, über die vorliegenden Choralbearbeitungen rein musikalisch Rechenschaft zu geben. Es liegen vor:

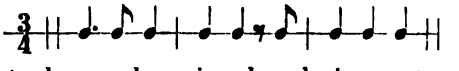
Theodor Drath, Op. 10. Leicht ausführbare Choral-Motette für Männerchöre, mit Orgel oder Clavier. Erfurt, Körner. Partitur und Stimmen 20 Sgr.

K. W. Steinhausen, Choralbuch für Orgel, Physharmonika oder Clavier und für gemischten Chor. Neuwied und Leipzig, Heuser. Partitur und Stimmen 25 Ngr.

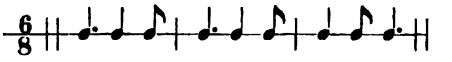
F. Anacker, 48 vierstimmige Choräle für gemischten Chor und 12 (17) für Männerchor. Fulda, Maier. 15 Sgr.

Drath's Choral-Motette behandelt den Gesang »Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren« so, wie an anderen Liedern auch Bach gethan, in selbständigen Gebilden für jede der einzelnen Strophen. Das Lied selbst gehört der pietistischen Schule an; die gar nicht volksthümlichen, aber tanzmässig hüpfenden Daktylen des Versmaasses sind in der Weise der »hallischen Liederey«, welche mit süsslichen Poesien und seltsamen Rhythmen dem »faulen schläfrigen Choral« aufhelfen wollte; auf diesem Gebiete ist es das beste Lied, während andere Lieder desselben Kreises auch wohl umgekehrt die trübsinnigsten Texte mit trübsinnigen Melodien der Kirche aufluden, um andächtige Wehmuth zu erregen. Unter vielen Liedern beider Arten, die bei pietistischen Reformirten noch heute beliebt sind, nennen wir nur »Eins ist noth — Es glänzet der Christen — Es kostet viel ein Christ zu sein« aus dem Jahre 1704.

Die Drath'sche Arbeit zeigt einiges Talent, aber wenig schöpferischen Geist und eben so wenig Sicherheit im Handwerk. Die fünf Einzelsätze machen den Eindruck von Uebungen. Der erste Vers ist am besten gelungen, doch wird die enge Lage in dumpfiger Tiefe oft der Wirkung Eintrag thun; gewöhnliches Schicksal der meisten 4stimmigen Chöre *ad aequales*, wenn sie nicht nach oben schreiend erweitert werden. Die Melodie des Basses ist manchmal lahm. — Der zweite Vers, canonisch begleiteter Choral, ist nicht ohne Interesse, stellenweise schön, z. B. die erste Zeile; unangenehm überrascht der Gang Seite 3, 2, 1—2 (»auf Adelers«), wo das *b g* der Singstimme mit der canonischen Bassstimme einer Quintparallele ähnlich klingt; die wirklichen Quinten S. 3, 3, 6—7, ebenfalls zwischen Ober- und Unterstimmen, wirken noch schneidender. — Der dritte Vers »rhythmisirt« den Choral, d. h. fügt ihm einen anderen Rhythmus bei, als der des ersten Verses schon war; die Aenderung:



ist frappant, aber weder reizend noch sinngemäss, sondern effecthaschend; äusserst matt sind die chromatischen Organistenphrasen S. 3, 5, 2 und 4. — Der vierte Vers, überschrieben »Thematisch figurirter Choral«, hat zu dem Sangrhythmus:

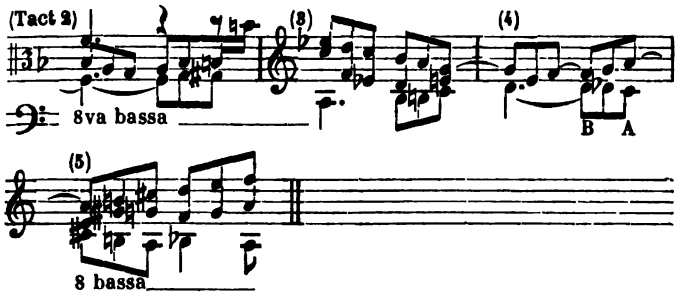


ein pastorales Instrumentalthema, weichmüthig lieblich, angelegt, geht aber in der Ausführung durch ungelenke Stimmführung zu empfindlichen Härten fort, namentlich S. 4 Z. 2, 2—5:

---

*) Vergl. eine andere Ansicht in d. Bl. 1863 S. 580. D. Red.

Digitized by Google



Der fünfte Vers fugirt die Themen jeder Zeile, wozu die Oberstimme das Thema dreifach vergrössert singt. Der Rhythmus ist regelmässig, in 32 Takte ($\frac{8}{4}$) gegliedert, und doch hat man das Gefühl der Symmetrie, des edlen Ebenmaasses, nicht; es liegt wohl vornämlich in den unvermutheten, zuweilen gewaltsamen Stimmeinsätzen (z. B. S. 5, 1, 2), wenn man mehr horcht als hört, was denn eigentlich gesungen wird; endlich ist auch der Ganzschluss, trotz der rationalen 32t. Periode, unschlüssig: man müsste den letzten Takt verdoppeln oder verdreifachen, um ein schönes Gegengewicht des Ausballens gegen die syllabirte Beweglichkeit der Fuge zu gewinnen.

Steinhausen's Choralbuch hat ebenfalls ein Uebergewicht pietistischer Lieder und Weisen, doch kommen auch die alt-evangelischen zu ihrem Rechte, nur dass sie modernisirt sind in Rhythmus und Harmonie. In dieser modernen Art nun ist das Buch zu loben wegen der guten Stimmführung, die meist klar und gesund, in weiten wohlklingenden Lagen, einigemal auch mit eigenthümlicher Wärme belebt ist, z. B. Nr. 4, 5, 7; zuweilen jedoch scheinen kräftigere Bearbeitungen der Vorgänger fast geflissentlich gemieden, um überall selbständig zu bleiben; so Nr. 2, 8, 20 und andere, wo so viel Herrliches von Aelteren und Neueren vorliegt, dass eine Entlehnung hier wohl am Platz wäre. Mit Recht hat übrigens der Verfasser, wie die besten unter den Neueren, z. B. Zahn und Faisst, die Lieder zugleich singbar und spielbar ausgeführt. Zur Begleitung kann Orgel, Clavier oder Physharmonika gebraucht werden, um für Kirche, Schule und Haus verwendbar zu sein.

Anacker's Büchlein zeichnet sich aus durch Wohlfeilheit und hellen Druck, obwohl die kleine Schrift lästig fällt. Die Bearbeitungen »sämmtlich von Anacker neu harmonisirt«, zeigen einige Praxis in dem, was von Rinck bis Enkhausen choralmässig hiess, durchaus moderne Harmonien im einfachsten Contrapunkt, *nota contra notam;* höhere Begabung fehlt, was sich vornämlich in der ungelenken Stimmführung zeigt, die den Mittelstimmen oft Sclavendienste zumuthet. Von den ewig nachhinkenden Septimen der Schlussformel, namentlich dem schmackhaften Tritonus, z. B. S. 6, 2, 7—6, 3, 5 u. s. w., *a es'* oder *h f'* im Tenor und Aehnlichem wollen wir nicht weiter klagen. Dass hier psalmodisch-choraliter gesungen wird, nicht liedhaft-rhythmisch, versteht sich von selbst; dass auch diese Art, mit Geist behandelt, lebendige Schönheit trägt, zeigen Steinhausen's wackere Tonsätze. — Einzelnes zwar ist auch Anacker besser gelungen, z. B. das Grablied S. 34 »Ueber den Sternen«; wenn gleich nicht neu, ists doch mild lieblich und rund abgeschlossen, und Choral Nr. 45 »Was Gott thut« ist wohlklingend gesetzt; auch Nr. 30 und 36. Der grössere Theil der Choräle jedoch macht den Eindruck eines müden Pilgers, der noch vermehrt wird durch die Bevorzugung pietistischer Lieder. Zuweilen sind unbekannte Melodien an die Stelle der bekannten weit schöneren gesetzt, z. B. Nr. 2 »Liebster Jesu«, Nr. 22 »Wenn ich o Schöpfer« — ferner kommen gänzlich neu an Ton und Wort viele Lieder vor, die recht langweilig sind, als wollten sie bestätigen, was Mortimer der Reactionär vor 40 Jahren aussprach und heut alle Musiker anerkennen, dass nämlich unserm Weltalter die geistliche Ader fehle; — solche Beweisstücke sind unter andern Nr. 8 Der Spötter Strom, Nr. 10 Erhabner Gott. Bezüglich der Texte ist noch zu merken, dass einige der schönsten Kirchenlieder in wässerige Prosa verunstaltet sind, z. B. Nr. 9 Allein Gott in der Höh, Nr. 14 Gott deine Güte reicht so weit, Nr. 19 Wie schön leucht uns der Morgenstern, Nr. 43 Ein' feste Burg etc., welche insgesammt hier eine dürre Schulmeistersprache reden, um ja nicht in die Gefahr des Mysticismus zu fallen. Aber Tonkunst ohne Mystik — nun wer diese erträgt, der erträgt auch dieses Singbuch »für Gymnasien, höhere Lehranstalten und Gesangvereine«. — Lästig für den Gebrauch ist, dass die 65 Lieder nicht alphabetisch folgen und ein alphabetisches Verzeichniss fehlt.

Dem kirchlichen Orgelspiel eine genügende theoretische Grundlage zu geben, bemüht sich

Fr. Wilh. Sering. Der theoretisch praktische Organist. Heft 6. Erfurt, Körner. 1½ Thlr.

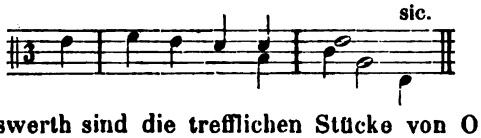
Die früheren Hefte sind uns nicht bekannt; dieses sechste, genannt Stufe IV, enthält die Theorie der Kirchentöne und contrapunktische Studien nebst Choralpräludien in Kirchentonarten. —Es ist zu loben, dass man die ernsteren Musikstudien nun auch schulmässig beginnen will mit der historischen Kenntniss. Dies hat Bellermann in seinem Contrapunkt (1862) so gründlich und vollständig gethan, dass man dessen allgemeine Einführung in Schulen empfehlen möchte. — Sering ist sowohl Bellermann als den Historikern in allen Hauptsachen treulich gefolgt, hat dabei Sorge getragen um sinngemässe Popularisirung, scheint uns aber das richtige Maass des Behaltbaren und Nothwendigen zuweilen überschritten zu haben, mindestens für solche Schüler, die nicht Gelehrte werden sollen. Denn schwerlich versteht nur ein Viertel der angehenden Organisten so viel Griechisch, dass sie die krausköpfigen Namen verstehen, geschweige einprägen, mit denen sowohl die mittelalterlichen als nun gar zum Ueberflusse die altgriechischen Tonleitern verstanden werden müssen. Uebrigens ist die Darstellung der Tonleitern richtig, ausser der falschgenannten Unterdominante des *mod. lydius;* denn *h d' f'* ist nach alter Sprechweise kein Dreiklang, wie das richtig vom Verfasser angedeutet ist bei der zweifelhaften Oberdominante des *mod. phrygius,* die eben deshalb eingeklammert ist; auch ist das Richtige nachträglich gesagt S. 17, 9, 4, vgl. S. 45. — Unter den »besonderen« Lehren über die Kirchentöne S. 10 finden sich gute Winke und Nachweisungen, doch ist die Modulation S. 10 B. 1, 6 (und fernerhin öfter) »durch *c e g b*«, also durch Septime, zu streichen, da sie nur abnorm in Durchgängen, nicht in moderner Weise vorkommt. Lobenswerth ist die Beigabe recht vieler Melodiennamen nach ihren Kirchentönen, ausführlich die Modulationslehre derselben, — wo jedoch der Rath (S. 17 Notenbeispiel), den *E*-Dreiklang im *mod. lydius* anzuwenden, von zweifelhaftem Werthe und wahrscheinlich beispiellos ist, weil diese Tonart sehr selten angewandt, von Einigen ganz geleugnet, jedenfalls früh aufgegeben ist.

Die Contrapunkt-Uebungen, welche hierauf beginnen,

Digitized by Google

sind, wie bei Bellermann, nach Fux' *gradus ad Parnassum* durchgeführt. Mögen diese auch hie und da dasselbe Bedenken erregen wie vorhin, ob sie nämlich dem gewöhnlichen Organisten zugänglich oder nützlich sind: so haben sie doch grösseres pädagogisches und künstlerisches Gewicht, und allerdings würden wir uns freuen, wenn durch diese gründliche Durchübung des ecclesiastischen Contrapunkts die üblichen Generalbass-Chorallehren zwar nicht ausgelöscht, aber auf ein bescheidenes Maass beschränkt würden. Wie das in den bisherigen Seminarien, die doch noch Anderes als Musik zu lehren haben, ausführbar sei, wissen wir nicht; vier Wochenstunden für Harmonielehre (vergl. S. 2, Anmerkung) werden nach dem Gesammtplan der Seminarien und nach Herbart's »Statik der Unterrichtsstoffe« doch wohl genügen müssen; und in diesen ist bei guten Lehrern und Schülern auch ein Erkleckliches zu lernen.

Besonders willkommen wird Vielen der practische Theil sein: die Beispielsammlung von Präludien in den Kirchentonarten, welche fast ein Drittel des ganzen Hefts ausmacht, S. 78—108. Darunter sind vorzüglich schöne von Herzog, der vielleicht die Mission hat, dem bayrischen Volke, das irgendwo in dem Rufe steht, unmusikalisch zu sein (diese Blätter 1863 S. 581), zur Bildung zu verhelfen, gleichwie Riegel; beide sind als Organisten und Componisten tüchtig. Von Herzog heben wir insbesondere die kurzen Prä- oder Postludien hervor von 4—8 Takten (z. B. Nr. 21 und 28), wegen der guten rhythmischen Gestalt, woran einige Organisten, die da meinen, zum freien Phantasiren verpflichtet zu sein, sehr viel lernen können, damit nicht die Clausel von »O Haupt voll Blut« ausfalle, wie wir neulich hören mussten:



Rühmenswerth sind die trefflichen Stücke von Orlando Lasso, Vittoria, Hassler, Scheidt, und die von H. Bellermann für dieses Buch ausdrücklich eingesandten. Pitoni, von dem Proske *Mus. sacra* 1, 1 eine Messe mittheilt, ist von den jüngeren Italienern († 1743) dem ächten Kirchentone am nächsten, weit mehr als Lotti († 1740). F. Gabrieli wird Druckfehler sein statt J. (Giovanni). Die von Palestrina gegebenen Sätze scheinen uns so rein vocal, dass sie minder gut als die übrigen auf dem wortlosen Instrument begreiflich sind. Unter den Neuesten ist R. G. Ritter hervorzuheben, von dem hier ein recht guter Tonsatz gegeben ist, während ihm sonst ein gewisser didactischer, manchmal auch virtuoser Zug anklebt. Das Didactische waltet auch über bei den Präludien des Herausgebers; sie scheinen oft nur als Etuden der Tonart entstanden zu sein und haben zu wenig melodische Bewegung und inneren Drang. Dergleichen geschieht auch Grösseren, wenn sie ausdrücklich für die Schule componiren; einzelne von Sering aber erheben sich darüber, z. B. 24, 41, 43, 44. — In Summa: Das Buch ist trotz einzelner Schwächen des Lobes werth, das ihm auch von oben herab gezollt ist. Der Druck ist gedrängt, sauber und correct; nur auf S. 81 ist ein Druckfehler übersehen in der untersten Zeile, wo das *e* des Altes *f* oder *a* sein muss.

Berichte.

Dresden. *S.* Mit drei Concerten binnen kurzer Zeit nacheinander ist unsere musikalische Wintersaison eröffnet worden, des vierten zu geschweigen, das ein Wohlthätigkeits-Unternehmen für die Abgebrannten in Gottleuba war.

Am 27. September führte sich der Organist an der reformirten Kirche, Herr Gerrit Zillinger, dem Dresdner Publicum als Orgelvirtuosen und Orgelcomponisten vor. Sowohl der Vortrag der S. Bach'schen Compositionen, eines Präludiums in Es-dur und einer Toccata und Fuge in C-dur, als auch die Originalarbeiten des Künstlers für sein Instrument (2 Sonaten) bewiesen, welch richtige Auffassung von der Stellung der Orgel in unserer Zeit er hat, indem er im Spiel wie in der Schreibart kirchliche Würde mit Wohllaut und Lieblichkeit zu verschmelzen weiss. Auch das Lied von Jul. Sturm: »Eins in Liebe«, für Alt mit Orgelbegleitung vom Concertgeber gesetzt, war ernst und edel gehalten und liess des Componisten Begabung auch für kirchlichen Gesang im vortheilhaftesten Lichte erscheinen.

Die beiden andern Concerte fielen als Rivalen auf zwei hintereinander folgende Abende, das eine mit glänzendem, das andere mit zweifelhaftem Erfolg. Am 20. Oct. legte der kleine Georg Laitert, der erst 13 Jahr alte Sohn eines hiesigen Kammermusikers, im Hôtel de Saxe sein erstes Debut als Clavierspieler ab und bekundete, indem er sämmtliche Nummern auswendig vortrug, nicht blos ein eminentes Gedächtniss, sondern auch einen Grad musikalischer Begabung, den man in seinem Alter noch nicht sucht: damit meine ich sowohl seine technische Meisterschaft, die er in der Liszt'schen Uebertragung des Hochzeitsmarsches und Elfenreigens aus Mendelssohn's »Sommernachtstraum« und noch mehr in der Bach'schen Fuge bewährte, wie auch Auffassung und Vortrag, Wärme der Empfindung und musikalisches Zartgefühl, die jedem gereiften Künstler Ehre machen würden; so besonders in den lyrischen Partien des Mendelssohn'schen Clavierconcerts. Auch ohne die vorzügliche Unterstützung der königl. Capelle unter Rietz' Leitung (Ouvertüre zu Prometheus von Beethoven und Pianoforte-Concert in G-moll von Mendelssohn mit Orchester) und der übrigen mitwirkenden Kräfte, des Concertmeisters Lauterbach (F dur-Romanze für Violine von Beethoven) und des Hofopernsängers Scaria (Arie aus der »Schöpfung« und zwei Lieder: Die Grenadiere von Reissiger und Wanderlied von Horn) — auch ohne diese vortreffliche Unterstützung würde der fast noch kindliche Künstler gleich ruhmbedeckt aus dem Wettkampfe hervorgegangen sein. Keine Spur von Befangenheit, keinen falschen Ton gegriffen den ganzen Abend, die schwierigsten Stücke mit einer Art von Vollendung ausgeführt — wahrlich, das will mit 13 Jahren schon Etwas heissen! Ein rauschender, fast nicht endenwollender Beifallssturm ermuthigte den kleinen Virtuosen für seine Laufbahn. Und in der That: nach diesem Anfange leuchtet ihm eine erfolgreiche, ruhmgekrönte Zukunft!

Am nächsten Abend brachte der als Claviervirtuos bekannte Herr Satter zum ersten Mal Orchestercompositionen und Bruchstücke aus einer Oper »Olanthe« von sich zur Aufführung. Nach diesen Proben ist der Componist überwiegend lyrischer Musiker, Melodiker und besitzt zugleich eine anerkennenswerthe Geschicklichkeit in der Instrumentirung. Dagegen vermisste man organischen Zusammenhang der melodischen Motive und gedrungene Haltung der einzelnen Sätze: sie zerfielen zu sehr in getrennte Gruppen und brachten es daher auch zu keiner einheitlichen Stimmung. Ebenso war in den vorgeführten Opernnummern der Charakter des Opernstils nicht zu entdecken: dramatisches Leben und Schwung, prägnante Charakterzeichnung fehlten und es bedurfte sehr des Textes und der Programmüberschriften, um den Inhalt der einzelnen Musikstücke einigermaassen herauszuerkennen.

Leipzig. *S. B.* Das fünfte Abonnement-Concert dürfte für manche Hörer sehr genussreich gewesen sein, bietet uns aber wenig Stoff zur Berichterstattung, da sämmtliche Pro-

Digitized by Google

grammstücke sehr bekannt sind: Ouvertüre zu Leonore Nr. 3 von Beethoven, Recitativ und Arie aus Rinaldo von Händel (Frau Julienne Flinsch), *Ave verum* von Mozart; im zweiten Theil Mendelssohn's Lobgesang oder Symphonie-Cantate. Das letztere Werk hörten wir in Leipzig zum ersten Mal, nachdem wir es in Wien vielfach, das allererste Mal aber in Lemberg (etwa 1841) gehört hatten. Wir dürfen nicht sagen, dass unser diesmaliger Eindruck den früheren gleichgekommen wäre, und glauben, dass dies ebensowohl an der Aufführung, wie auch an akustischen Dingen, an der Composition selbst, und endlich an veränderten eigenen Anforderungen gelegen hat. So viel müssen wir aber gestehen, dass der Ausführung, namentlich der instrumentalen Partie, vielfach jene Würde, Weihe und Erhabenheit fehlte, die wir bei einem religiösen Werke, trage es welchen Namen immer, fordern müssen; ja es schien, als ob jene Seite Mendelssohn's, die gerade seine Schwäche heissen muss: die prickelnde Unruhe, durch die Aufführung, anstatt gemildert und möglichst verdeckt, recht in grelles Licht gestellt worden wäre. Noch nie haben wir eine Mendelssohn'sche Musik so abjagen gehört, wie dies besonders bei dem ersten Instrumentalsatze der Fall gewesen ist, und die gleiche Ansicht ist uns aus dem Munde der tüchtigsten Kenner entgegen gekommen.*) — Was aber die Composition betrifft, so wird man heutzutage bei aller Anerkennung des vielen Schönen, welches namentlich in den Solopartien liegt, nicht umhin können, das vielfach äusserliche Wesen gegenüber einem Texte von reinem Empfindungsgehalt, dann einen gewissen romantischen Ton, der bei Stoffen, wie die Walpurgisnacht oder der Sommernachtstraum u. s. w., am Platze ist, nicht mehr recht angemessen zu finden. — Die Soli wurden von unserer ausgezeichneten Sängerin Frau Flinsch, dann Fräul. Scheuerlein aus Halle und Herrn Schild vom Stadttheater gesungen und trugen das meiste dazu bei, das Werk und die Ausführung bei strengeren Beurtheilern über Bord zu erhalten. Frau Flinsch zeichnete sich ausserdem durch den wundervollen Vortrag der Händel'schen Arie aus und zeigte allen Verehrern ächten Gesanges, zu deren Freude, dass ihre Stimme an Klang und Wohllaut noch nichts eingebüsst hat. — In der Leonoren-Ouvertüre fiel uns das Kurzabstossen der Achtelnote in der Triolenfigur zwischen Flöte und Violine (Einleitung) als unpartiturmässig auf, und bei dem Mozart'schen *Ave verum* schien uns die Repetition eines wohl kurzen, aber in der Folge seiner Gefühlsphasen vollkommen abgeschlossenen Musikstücks weder der Absicht des Meisters entsprechend, noch der Wirkung zuträglich.

— Am Sonntag fand die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik statt, wobei die erste Violine in den Händen des Herrn Dreyschock war, und Spohr's Emoll-Quartett Op. 45, Schubert's Claviertrio in B (Clavier Herr Reinecke) und Mendelssohn's Streichquartett in Es Op. 44 zu Gehör kamen. Wir haben dieser Production nicht beigewohnt.

*) Die Schuld daran trifft den dirigirenden Capellmeister nur insofern, als er der usurpirenden Gewalt der ersten Violine nicht mit jener Festigkeit entgegentrat, die dem verantwortlichen Oberhaupt des Orchesters zu eigen sein muss.

Nachrichten.

Den zahlreichen Freunden und Schülern unseres verehrten M. Hauptmann theilen wir mit, dass soeben ein neues Portrait von ihm erschienen ist, eine aus dem bewährten Atelier des Herrn Hecker in Dresden hervorgegangene grosse Photographie. Sie ist gefertigt nach einer von Frau Dr. Hauptmann entworfenen und ausgeführten Kreidezeichnung, die sich ebenso durch die liebevolle und lebenswahre Wiedergabe der Persönlichkeit des Meisters wie durch feine künstlerische Durchbildung auszeichnet. Zu beziehen ist dieses Portrait, dessen Vortrefflichkeit und bescheidener Preis eine grössere Verbreitung hoffen lässt, durch die Hinrichs'sche Buchhandlung in Leipzig.

Aus Zweibrücken wird uns gemeldet: Frl. Marie Trautmann hat kürzlich hier ein historisches Concert gegeben und sich wiederholt als treffliche Pianistin gezeigt. Sie spielte den ganzen Abend allein Compositionen von Händel, Bach bis zu Chopin und Liszt und erregte durch glänzende Technik, ausgezeichnetes Gedächtniss (alle Nummern waren auswendig gegeben) und geistvolle Ausführung allgemeine Bewunderung.

M. Bruch's »Loreley« ist auch in Weimar mit Erfolg gegeben worden. In Coburg soll die Oper durch Kürzungen gewonnen haben. Aus letzterer Stadt meldet man auch, dass ein Herr Pranz aus München daselbst eine Gesangschule zu errichten gedenkt.

Ludwig Meinardus, dessen Uebersiedlung von Glogau nach Dresden wir kürzlich gemeldet, hat daselbst am Conservatorium eine Lehrerstelle angenommen. Sein Oratorium »Salomo« soll am 9. December in Elberfeld zur Aufführung kommen.

In Meissen hat unter der Direction von Hartmann das erste Concert stattgefunden, wobei u. A. Beethoven's Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und Weber's Musik zur Preciosa zur Aufführung kamen.

In Carlsruhe ist die Saison durch das Künstler-Trifolium Schumann-Joachim-Brahms eröffnet worden. Frau Schumann soll diesen Winter auch nach Wien gehen wollen.

Der englische Operncomponist V. Wallace, dem unsere Londoner Nachricht in der vorigen Nummer als auf dem Wege der Genesung befindlich darstellte, ist nun doch gestorben. Seine beliebteste Oper war »Maritana«.

In Wien starben kürzlich zwei Kritiker älteren Schlages: Adami und Seyfried.

Der selige Dussek, dem jüngst zu London mit Wölfl und Steibelt ein Nachsommer des alten Ruhmes blühte, soll nun auch von seinem Geburtsorte, dem böhmischen Czaslau, ein Denkmal haben.

Leipzig. Das Stadttheater brachte am 4. November zum ersten Male Gustav Schmidt's Oper »La Réole« mit ziemlichem Erfolg zur Aufführung. (Ein Bericht, der uns über die Aufführung von Seite eines Mitarbeiters zugegangen ist, konnte in dieser Nummer nicht mehr untergebracht werden und folgt in der nächsten. D. Red.)

Zeitungsschau.

Im Septemberheft der Westermann'schen Monatshefte steht ein langer Artikel über Beethoven's Tod. Einer unter mehreren Irrthümern darin ist so verletzend an sich und muss einer liebenswürdigen und achtungswerthen Familie solchen tiefen Schmerz bereiten, dass er nicht übergangen werden kann. Bei Gelegenheit, dass der Verfasser von Johann van Beethoven, dem jüngsten Bruder des Componisten, als einer sehr geizigen Persönlichkeit spricht, fügt der Schreiber hinzu: »Ja so weit ging diese traurige Geldgier, dass er nach dem Tode der Frau (seine eigene Frau ist hier gemeint) im Stande war, ihre vielberedete Tochter, von der er am besten wusste, dass sie noch ausschweifender war als die Mutter, zu heirathen, um nur nicht das Vermögen zu verlieren. Dies hat die noch lebende Schwester Schindler's von diesem selbst erzählen hören, sogleich nachdem es geschehen war. Es ist allerdings nur in dem Falle begreiflich, wenn eben jene Tochter nicht auf den Namen ihrer Mutter getauft war.« Diese Geschichte ist durchaus ohne Begründung und durchaus falsch, wie der Verfasser hätte erfahren können, wenn er sich die Mühe genommen hätte, nach Wien zu schreiben. Obgleich die junge in Rede stehende Person nicht die Tochter Johann van Beethoven's war, so erlaubte er ihr doch gütig seinen Namen zu tragen und auf sie bezieht sich die folgende Notiz: Am 9. März 1831 starb in Wien Amalie van Beethoven, verehelichte Stölzle, 24 Jahre alt. Ihr Mann war Carl Stölzle, k. k. Catastral-Forstschatzungs-Commissionär. Sie liegt auf dem Matzleinsdorfer Friedhof begraben, wo ihr Denkstein noch zu sehen ist.

Alex. W. Thayer.

Briefkasten der Redaction.

D. in *B.* Zu spät für diese Nummer! Anhang über R. jedenfalls erwünscht. — —*r*— in *K.* Werden Sie bald das Bewusste bringen? — *S.* in *C.* Vielleicht lässt sich Ihr Wunsch in Zukunft realisiren.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[171] Soeben erschien bei **Oswald Seehagen** in Berlin und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Der Musiklehrer.

Das Nothwendigste zum Verständniss der Musik

für Jedermann, insbesondere für Musikschüler und Mitglieder von Gesangvereinen, die sich durch Singen, Spielen oder Hören einen wahren Musikgenuss verschaffen wollen

von

Friedr. Dörre, Musiklehrer in Berlin.

Eleg. geb. Preis 7½ Ngr.

Das Werkchen wird allen Musikschülern und Musikliebhabern eine willkommene Erscheinung sein, da es in gedrängtester Kürze, allgemein verständlich, die ganze Theorie und Geschichte der Musik giebt und Jedermann befähigt, sich ein richtiges Verständniss, ein gesundes Urtheil über Musik anzueignen, und einen wirklichen Genuss von musikalischen Aufführungen zu verschaffen. Namentlich aber werden alle Musiklehrer das Buch, in der Hand der Schüler, als ein ausserordentlich förderndes Hilfsmittel beim Unterricht freudig begrüssen, umsomehr, als der geringe Preis die Anschaffung Jedem ermöglicht.

[172] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

	Rthl. Ngr.
Banck, C., Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627—1650, componirt von H. Albert, G. Voigtländer und J. Nauwach, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben .	1 —
Beethoven, L. v., Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von E. Röntgen.	
Nr. 10. Quartett, Op. 74 in Es	1 25
- 11. —— Op. 75 in Fmoll	1 12½
—— Op. 117. König Stephan. Vorspiel von A. v. Kotzebue. Vollständiger Clavierauszug mit Text von C. Reinecke .	2 10
Deprosse, A., Op. 18. 12 Miniatur-Tonbilder für Pianoforte und Violine	1 15
Duvernoy, J. B., Op. 271. Les Jours. Calendrier des jeunes Pianistes, contenant sept Récréations pour Piano.	
Nr. 1. Lundi, Valse. Nr. 2. Mardi, Air Italien. Nr. 3. Mercredi, Fanfare. Nr. 4. Jeudi, Barcarolle. Nr. 5. Vendredi, Marche. Nr. 6. Samedi, Boléro. Nr. 7. Dimanche, Venite adoremus à 4 mains . . . . . à	— 10
—— Op. 272. 3 Bleuettes pour Piano	— 20
—— Op. 273. Fantaisie-Valse sur des thèmes de Gabussi pour Piano	— 12½
—— Op. 274. Fantaisie sur des thèmes de Donizetti, p. Piano	— 12½
—— Op. 275. Fantaisie pour Piano sur Don Pasquale de Donizetti	— 20
Gernsheim, Fr., Op. 3. 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 20
Hager, Johannes, Op. 20. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell	2 25
Jadassohn, S., Op. 35. Serenade für das Pianoforte . .	1 5
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 29. Rondo brillant für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur. .	1 20
—— Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. (Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99.) 45 Lieder. **In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck, zu Festgeschenken passend**	6 15
Merz, Carl, Op. 1. 4 Balladen für Pianoforte	— 25
Meumann, Ernst, Op. 16. Sonate pour Piano et Violon ou Violoncelle. Edition pour Piano et Violon	2 15
Ricclus, A. F., Op. 35. Charakterstücke und Zwischenacte für kleines Orchester zum Gebrauch für Concert und Theater. Heft II	3 —
Schorsch, N., Concert für die Violine mit Begleitung des Pianoforte	— 25

[173] Im Verlage der Buch- u. Musikalienhandlung **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind nunmehr **vollständig** erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

W. A. Mozart's

Clavier-Concerte, -Quartette und -Quintett

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Erste und einzig vollständige, neuerdings revidirte Ausgabe.

	Rthl. Ngr.		Rthl. Ngr.
Nr. 1 in Es	2 5	Nr. 13 in Es	1 10
- 2 in D-moll . . .	2 —	- 14 in A	1 10
- 3 in C-moll . . .	2 —	- 15 in D	1 20
- 4 in C	2 10	- 16 in C	1 20
- 5 in A	2 10	- 17 in F	1 20
- 6 in D	2 5	- 18 in Es	1 20
- 7 in B	2 —	- 19 in Es	1 20
- 8 in G	2 —	- 20 in C	1 10
- 9 in B	2 5	- 21 in F	1 15
- 10 in C	2 20	- 22 in B	1 10
- 11 in F	2 —	- 23 Quart. in G-moll .	1 15
- 12 in B	2 —	- 24 Quartett in Es . .	1 15

Nr. 25. Quintett in Es. . . . 1 Thlr.

Alle 25 Nummern zusammen genommen 30 Thlr.

[174] **Pianinos, Pianos und Flügel**

in allen Gattungen und **vorzüglich** in jeder Hinsicht, sind ausserordentlich preiswerth und unter Garantie zu haben bei

Wirth & Rathmann in **Leipzig,** Centralhalle.

[175] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Neuere Werke für Pianoforte mit Begleitung.

	Rthl. Ngr.
Brambach, C. J., Op. 5. Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell	3 15
Brassin, L., Op. 22. Concerto pour Piano avec Orchestre .	4 15
Gade, Niels W., Op. 42. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell	2 10
Gernsheim, F., Op. 6. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell	3 10
Grenzebach, E., Op. 5. Walzer für Pianoforte u. 8 Kinderinstrumente (Kukuk, Nachtigall, Wachtel, Trompete, Trommel, Triangel, Cimbel und Knarre)	— 20
—— Op. 6. Melly-Ländler für Pianoforte und dieselben 8 Kinderinstrumente	— 15
Klengel, J., Op. 1. Trio für Pianoforte, Violine und Viola .	3 10
—— Op. 2. Erste Sonate für Pianoforte und Violine . . .	1 25
—— Op. 3. Zweite Sonate für Pianoforte und Violine. . .	2 —
Landwehr, J., Trio (F dur) pour Piano, Violon et Vcell. .	3 —
Maczewski, A., Op. 3. Sechs Stücke für Pianoforte und Viola oder Violine.	
Heft 1. Romanze. Eigenwille. Träumerei . . .	1 20
- 2. Ueberwundenes Leid. Humoreske. Nacht-einsamkeit	1 10
Naumann, Ernst, Op. 7. Trio für Pianoforte, Violine und Viola. Fmoll	2 10
Reinecke, C., Op. 72. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Fis dur	4 25
Richter, E. Fr., Op. 26. Sonate für Pianoforte und Violine	1 20
Scholz, Bernh., Op. 14. Sonate für Pianoforte und Vcell. .	1 —
Selss, I., Op. 1. Phantasiestücke für Pianoforte und Violine	1 15
Street, J., Op. 20. Concerto (Es dur) pour Piano avec Orchestre. Partition 8.	5 20

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. November 1865. **Nr. 46.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Johannes Hager. Claviertrio in F-moll, Op. 20. Von S. Bagge (Schluss). — Berichte aus Berlin, Frankfurt a. M. und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Berichtigung. — Briefkasten. — Anzeiger.

Johannes Hager.

Claviertrio in F-moll. Op. 20.

(Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2 Thlr. 25 Ngr.)

Von S. Bagge.

(Schluss.)

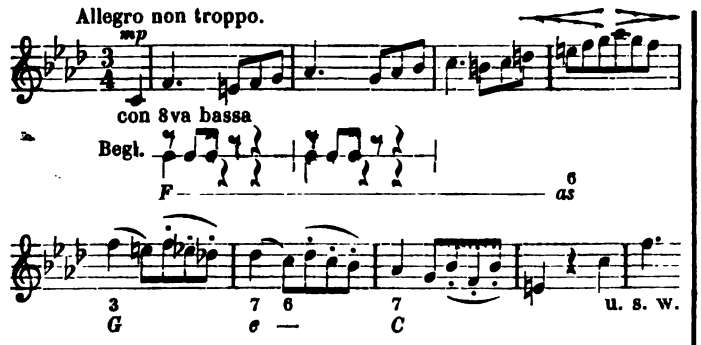
Unser Fmoll-Trio gehört dem pathetischen Genre an und ist durchaus von musikalischer Poesie getränkt. Es würde uns ein Leichtes sein, analoge poetische Situationen aufzustellen, und hier den elegischen Klageton des Abschieds, dort die Versicherung ewiger Liebe oder Freundschaft, dort eine dumpfe Resignation, und dies Alles in allen Graden und Steigerungen zu erkennen, umsomehr als uns die eigenthümlichen Verhältnisse und Stimmungen, in welchen unser Componist das vorliegende Trio geschrieben hat, zufällig genau bekannt sind. Das würde jedoch unsern Lesern wenig helfen, namentlich wenn nicht, wie Schumann wünschte, das ganze Stück der Recension beigegeben, oder dem Leser vorgespielt würde. Wir behalten daher auch hier unsere beschreibende Methode bei, dem Leser dann die Hauptthemen vorführend und sagend, wie der Componist damit operirt: den Charakter des Ganzen und Einzelnen also direct aus dem Musikalischen ableitend.

Im Allgemeinen ist dem Trio vorerst grosse Frische der Melodik, Rhythmik und des gesammten Darstellungsmaterials nachzurühmen. Die äussere Wirkung ist glänzend, das Clavier brillant klingend, ohne jedoch die Streichinstrumente zu decken, welche vielmehr durchaus zu ihrem Rechte kommen, wie sie denn überhaupt in ächter Kammermusikweise selbständig geführt sind und streng am Thematischen theilnehmen. Der Clavierstil nähert sich weit mehr dem Beethoven-Schubert'schen als dem Schumann'schen. Der Unterschied lässt sich vielleicht damit näher bezeichnen, dass dem Clavier weniger die Rolle zufällt, reiche Harmonien in gebrochenen Accorden zu entfalten, wobei die Melodie hauptsächlich von den Streichinstrumenten geführt wird und das Clavier mehr wie von Ungefähr daran participirt; sondern dass das letztere selbständig melodieführend ist, und in dieser Führung mit den Streichinstrumenten entschieden abwechselt. Auch die Passagen sind mehr melodisch, d. h. in stufenweisen Folgen und Gängen, als harmonisch, in gebrochenen Accorden, sich ergehend. — Die Klarheit und Durchsichtigkeit des Satzes ist eine vollkommene, die Formen sind durchgebildet, ausgeführt, nur sehr selten durch rhapsodisches Wesen im Sinne der letzten Beethoven'schen Werke (namentlich Quartette) unterbrochen. Demnach sehen wir voraus, dass wo die Vorliebe für Schumann und seine Schule eine überwiegende ist, unser Trio weniger Anhänger finden wird als dort, wo man mehr der classischen Wiener Schule und allenfalls noch Mendelssohn zugethan ist. Denn wie schon weiter oben bemerkt, das süddeutsche Element äussert sich mehr mit sinnlicher Lebendigkeit, das norddeutsche mehr in einem innerlichen Sinnen und mitunter einfärbigen Einspinnen in »Stimmungen«. Doch ist hier jene Beschränkung, welche Talent und reiche Bildung von selbst bewerkstelligen, in solchem Maasse vorhanden, dass der Norddeutsche sich bei näherer Bekanntschaft mit dieser Musik ebenso in ein nahes Verhältniss wird setzen können, als der Süddeutsche mit Schumann'scher. Ja wir glauben, dass Hager's Trio und übrige Kammermusik eine vermittelnde Stellung einzunehmen berufen und das Auseinandergehende der deutschen Stilarten in ziemlich glücklicher Weise wieder zu verknüpfen geeignet ist.

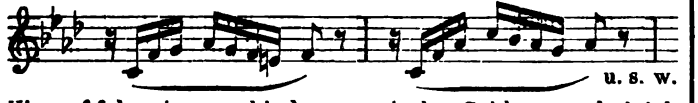
Bevor wir nun die einzelnen Sätze näher prüfen, haben wir vorerst noch eine chronologische Bemerkung zu machen. Das Trio ist bereits 1849 oder 1850 geschrieben und uns seit seiner erstmaligen Ausführung bekannt. Das Scherzo darin wurde dagegen erst vor Kurzem dazucomponirt. Wir dürfen es wohl als ein seltenes Moment bei einem modernen Werke, das nicht von einem der ersten anerkannten Meister stammt, anführen, dass unser Interesse an dem Trio seit jener Zeit nicht abgenommen hat, obgleich einige wenige Züge darin sind, für die wir gleich anfangs weniger Sympathie fühlten. Wer uns zuzugestehen geneigt ist, dass wir unser Urtheil nicht nach persönlicher Zu- oder Abneigung einzurichten pflegen, wird diese Bemerkung nicht für überflüssig oder unkritisch ansehen wollen. Was entscheidet denn bei jedem Menschen sein Urtheil über Werth oder Unwerth, wenn nicht die Dauer des Eindrucks, und was macht uns Bach, Beethoven und die andern so theuer, wenn nicht der Umstand, dass wir von ihren Werken immer wieder neu erfreut, ergriffen, begeistert werden? —

Der erste Satz unseres Trios beginnt im Clavier mit einem Thema, das eine schwermüthige pathetische und dabei zärtliche Empfindung ausdrückt, und in seiner rhythmischen Bewegung, sowie in seinen mehrfach wiederholten Halbcadenzen am Schluss, diesen Charakter immer deutlicher feststellt:

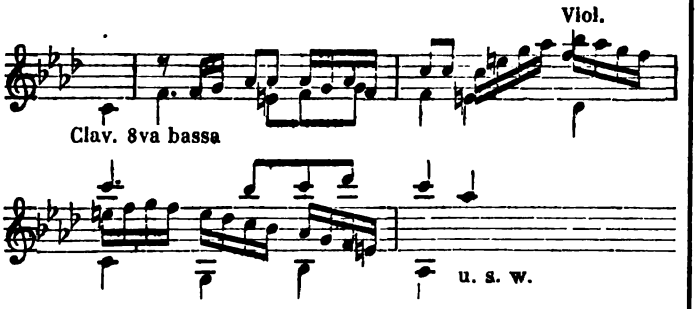
Digitized by Google



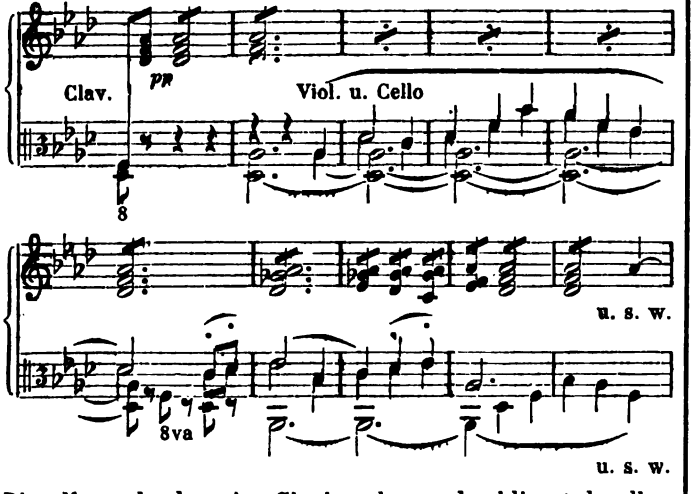
Dieses Thema beherrscht den Satz vollständig, da, von dem später anzuführenden Seitensatze abgesehen, alle wichtigeren Gebilde auf dasselbe zurückzuführen sind. Nach verschiedenen, durch Modulation und Tonfarbe modificirten Wiederholungen gesellt sich im Clavier eine leidenschaftlich klingende Sechszehntelfigur dazu, welche später im Durchführungssatze besondere Bedeutung gewinnt:



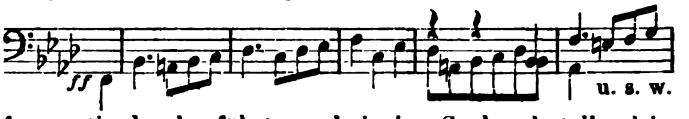
Hierauf folgt ein entschiedener tonischer Schluss, und gleich daran knüpfend eine fugenartige Behandlung zwischen Bass und Violine mit durchlaufendem Contrapunkt der rechten Hand:



Diese Stelle bricht nach 10 Takten mit Trugschluss nach $^{7}_{c}$ auf *Des* plötzlich ab, und es folgt in dieser Tonart der Seitensatz: eine Melodie voll nobler Empfindung, dabei durch den eigenthümlichen Klang von Violine und Violoncell im *unisono* modern aber schön gefärbt:



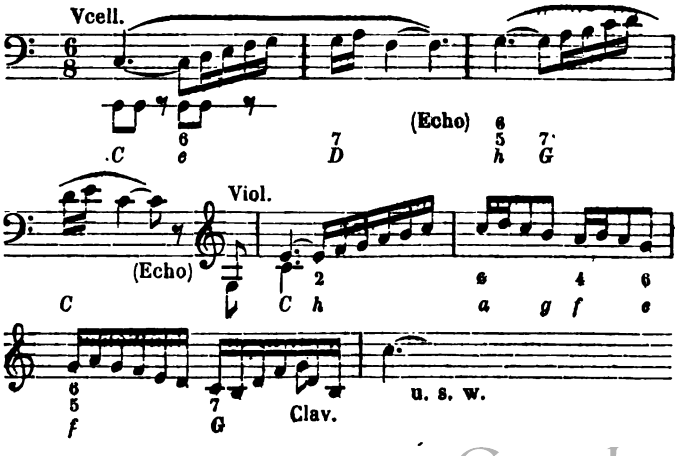
Dieselbe geht dann ins Clavier über und schliesst daselbst in F-moll; dann erscheint sie nochmals im Violoncell und endlich, 4 Takte später, in der Violine und zwar in der höchsten Lage, in jener Region, wo dieses Instrument so herrlich zu singen vermag. Diese Partie senkt sich in *Des* ins Pianissimo; dann erscheint noch ein zweitaktiges Sechszehntelmotiv, das den ersten Theil in 14 Takten zu Ende führt. Der Theil wird wiederholt. — Niemand wird sich der Wirkung entziehen können, den dieser geistvolle erste Theil hervorbringt, wenn auch in formeller Hinsicht als ein Fehler empfunden werden dürfte, dass in Folge der Tonart des Seitensatzes (Des-dur) und des nach ihm folgenden nicht streng organisch zum Ganzen gehörigen Sechszehntel-Motivs, der Schluss des ersten Theils und die Reprise zu früh herbeigeführt zu sein scheinen, ehe noch ein genügender tonischer Gegensatz zu dem F-moll ausgesprochen war. — Im Durchführungssatze wird das Hauptthema als viertaktiger Satz in dieser Form:



fugenartig durchgeführt, wobei eine Sechszehntelbegleitung, aus obigem Motiv (zweites Notenbeispiel) gebildet, durchläuft. Die Modulation wendet sich zwischen B-moll, F-moll, dann Ges-dur, und schliesst zuletzt in *Des* ab. Dann folgt hierin eine Engführung der Violine und des Violoncell mit durchlaufenden stakkirten Achteln des Claviers contrapunktisch begleitet. Endlich, nach einer bedeutsamen Steigerung, wobei die drei Instrumente immer selbständig vorangehen, das volle Hauptthema *ff* in der Violine, vom Clavier in heftigen Sechszehntelpassagen, die immer aus obigem Motiv entwickelt sind, begleitet. Die Reprise geht in vollkommener Ordnung vor sich, der Seitensatz erscheint in F-dur, etwas anders und wieder ganz interessant behandelt, und der Satz schliesst, nach schmerzlich verhauchenden Vorhaltsklängen, mit einigen kräftigen aus dem Thema gebildeten Takten.

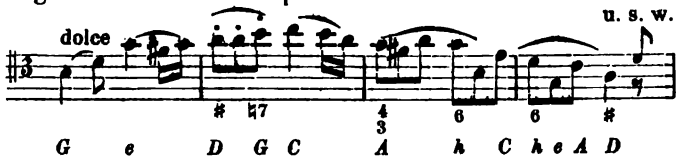
Die Oekonomie dieses Satzes verdient unsere Bewunderung umsomehr, als Monotonie in keiner Weise aufkommt. In kurzer Form bringt er den angeschlagenen Grundton zu energischem und consequentem Ausklingen. Der ganze Bau ist so gedrungen, es geht durch den Satz ein so ächt pathetischer Zug, dass wir ihn nach diesen Seiten hin meisterhaft nennen müssen.

Darauf folgt ein Adagio C-dur $^{6}_{8}$, von Beethoven'scher Art, nämlich in nahezu andächtiger Stimmung, tief gefühlt, interessant ausgeführt. Drei Motive oder Themen sind es, die uns darin in schöner Abwechslung und in verschiedenartiger Klangfärbung vorgeführt werden: zuerst ein Einleitungsmotiv, welches gebrochene Accorde in bedeutsamen Harmonien den Claviersaiten leise entlockt, und welches dann zu der eigentlichen Hauptmelodie fortgesetzt wird, die sich wie folgt vernehmen lässt:

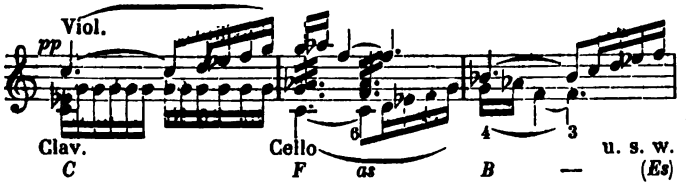


Digitized by Google

Nach der Wiederholung dieser Melodie durch das Clavier (eine kleine Verschnörkelung des so edlen Gesangs ist uns dabei stets störend erschienen), folgt ein in Doppelgriffen für Violine und Violoncell auftretender, scharf klingender vierstimmiger Satz, in welchen das Clavier aufsteigende Zweiunddreissigstel hinein wirft; diese Gruppe leitet nach G-dur zum Seitensatz, der sich zuerst im Violoncell in folgenden 4 Takten ausspricht:

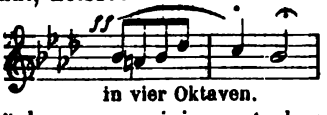


Diese Partie ist in ihrem Verfolg voll ächter Leidenschaft, gross im Charakter, wohllautend im Klang. Wir vermögen keine näheren Details anzugeben; man höre, spiele selbst, und man wird uns nicht abstreiten, dass dies Klänge sind, der ersten Meister würdig. — Nicht unterlassen können wir, aus den späteren Partien den wunderschönen Canon hervorzuheben, der sich im *pianissimo* von C-moll aus zwischen Violine und Cello an der Hand des Themas entspinnt:

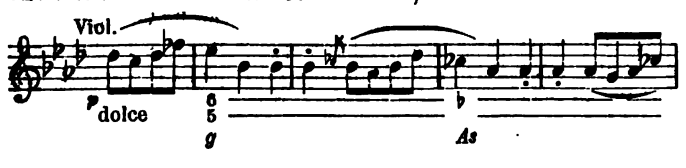


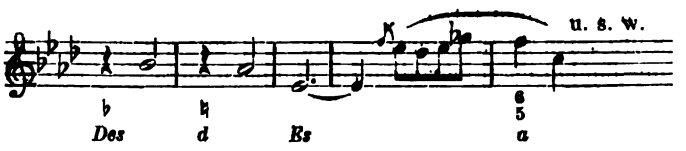
Ebenso die schöne Klangwirkung in dem in C-dur folgenden Seitensatze, wo die linke Hand die Melodie übernimmt, und die rechte oben darüber in schwirrenden Tremolos die Harmonien entfaltet. — Das ganze Adagio können wir auch nur meisterhaft nennen, sowohl nach Seite der Erfindung, wie der Form und des Klangelements.

Das folgende (wie oben bemerkt nachcomponirte) Scherzo (F-moll $^2/_4$ *Allegro*) sticht in seiner Haltung von den übrigen Sätzen etwas ab; doch wird sein mehr ins Geistreiche fallender Charakter dem Ganzen um so weniger Schaden thun, als dieser Satz als Scherzo dergleichen am besten verträgt. Wir finden viel zu bewundern daran; namentlich aber ist die thematische Kunst des Autors sehr bemerkenswerth. Er macht es hier in der That so, wie Zelter von Mendelssohn sagte: er wirft einen Klecks Farbe hin und malt denselben dann aus. Dieser Klecks, mit dem das Stück beginnt, heisst:



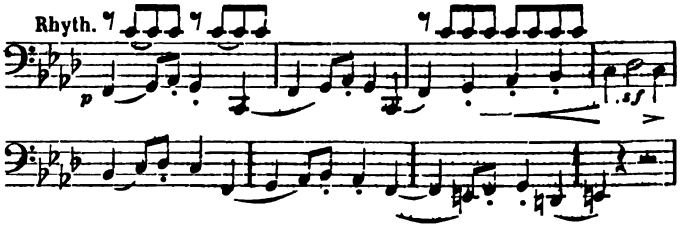
Ob das Stück wegen einiger starken harmonischen Rückungen und sonstiger Einzelheiten allgemeinen Beifall finden, ob es alle Hörer befriedigen werde, steht dahin; aber die Kunst des Autors, aus einem kleinen Motiv ein Ganzes hervorzuzaubern, dann die Mannigfaltigkeit der Formen, die aus demselben entstehen, verdienen alle Beachtung. Bald schleicht oder stürzt es aus der Höhe in die Tiefe, bald grollt es, mehrere Takte lang im Raum eines Intervalles stehenbleibend, in der Tiefe, bald wird es zwischen den einzelnen Instrumenten umhergeworfen, bald entwickelt sich eine Melodie daraus, wie z. B. diese:





welche ein gefällig-humoristisches Wesen in allerdings süddeutscher Weise und fast tanzartig ausdrückt, aber doch durch die Molltonart und durch reichen Tonartwechsel Interesse erweckt. — Jedenfalls liegt in diesem Scherzo ein äusserst geistreiches Tonspiel vor.

Das Finale steht vielleicht den bedenklichen Seiten des süddeutschen Tonwesens am nächsten. Ja wir glauben, dass der Componist selbst nicht mehr völlig damit einverstanden ist, dass er es nur für zu bedenklich hielt, einen solchen Hauptsatz wie das Finale bleibt, ganz neu zu schaffen, und die Einheit des Ganzen dadurch zu gefährden. Das vorliegende Finale, welches äusserst brillant klingt, und auch in Gediegenheit der Arbeit nicht hinter den übrigen Sätzen zurückbleibt, zeigt nur in Erfindung der Themen nicht jene Bedeutung und Neuheit, die man heute fordert. Nach einigen einleitenden Accorden und Läufen, die uns auf Leidenschaftliches und Pathetisches vorbereiten, tritt im Bass des Cello die Hauptmelodie des Satzes ($^2/_2$ *Allegro con fuoco*) auf, wie folgt:



In der Folge gewinnt dieses Thema sehr durch consequente Durchführung und geistreiche Behandlung. Die Haupttonart wird lange festgehalten; daher jene Eindringlichkeit und Consequenz, welche bei vielen neuen Compositionen durch die gleich anfängliche Unruhe der Modulation verloren gehen. Die gute Schule, die der Componist in den Werken der Meister geholt hat, trägt hier ihre Früchte. Merkwürdig genug wendet sich auch in diesem Satze die Modulation nach *Des*, wo der Seitensatz auftritt und die ganze Gruppe verharrt. Die Melodie des Seitensatzes ist nicht von blos gefälliger Tournüre freizusprechen. Nach der Reprise des Hauptthemas folgt dann ein ruhiger Mittelsatz in As-dur, welcher das Gleichgewicht der modulatorischen Gestaltung herstellt. Derselbe ist von entschieden moderner Färbung durch das Octavensingen der Streichinstrumente mit Begleitung einer Achtelpassage des Claviers; doch dürfte diese Modernität, welche an Hummel und seine Zeit erinnert, zugleich rococco genannt werden. Hieran schliesst sich, nach *C* zurückgewendet, eine sehr effectvolle Stelle. Das Clavier führt das zum Thema leitende Motiv in doppelt langsamer Bewegung und mit pathetischem Ausdruck vor, wozu die Streichinstrumente eine Achtelpassage, die wie Windsbraut klingt, in Octaven vernehmen lassen: ein Effect, der durch das *crescendo* vom *pianissimo* bis zum *fortissimo*, und durch das nachfolgende mit voller Wucht auftretende Hauptthema sehr glänzend und eindringlich wird. Später erscheint der Seitensatz in F-dur, dann nochmals der leidenschaftliche Aufschrei des Einleitungsmotivs, endlich das Hauptthema, und an der Hand desselben in höchst kräftiger und wirksamer Führung aller Stimmen der Schluss; alles fest in F-moll stehend, daher wie aus Eisen gegossen.

Wird man nach dem Obigen die Themen des Finales

Digitized by Google

nicht unbedingt loben können, so wird man auf der andern Seite auch berücksichtigen müssen, unter welchen Zeitumständen es geschrieben ist, und noch mehr wird man die künstlerische Oekonomie, die feste kernige, sich nirgend in harmonische und andere Künsteleien oder in Geistreichthun verlaufende Haltung anerkennen und sich daran erfreuen müssen — wenn man für solche Dinge noch Sinn hat, und den Werth eines Kunstwerks nicht in zusammengeklaubten Sonderbarkeiten und aufgehäuften Einzelheiten sucht, die untereinander zusammenhanglos sind und nur blenden wollen.

Das Trio als Ganzes betrachtet, scheint uns zu dem Besten zu gehören, was nach Beethoven und Schubert auf diesem Gebiet geleistet worden ist, ist aber entschieden und weitaus das Beste, was seit jener Zeit durch geborene Wiener im Fache der Kammermusik in die Musikwelt gekommen ist.

Der Umstand, dass das Trio dem Referenten zugeeignet ist, hätte ihn unter andern Umständen abgehalten, sich selbst darüber vernehmen zu lassen. Allein er ist überzeugt, dass der positive Werth desselben ihn rechtfertigen wird, wenn er sich über dieses Bedenken hinwegsetzte.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Seit meinem letzten Berichte sind die Concertwogen über Berlin zusammengeschlagen, dass einem Referenten der Athem ausgehen möchte. Gleich zu Anfang fielen die Patti-concerte hageldicht nieder. Wenn ein Anderer ein Concert, oder höchstens einen auf Wochen und Monate vertheilten Cyklus arrangirt, so beginnt Herr Ullmann gleich mit einem halben Dutzend innerhalb von vierzehn Tagen. Ich glaube kaum, dass man von mir eine Kritik der Leistungen der Carlotta Patti, Jaell's, Vieuxtemps' und Piatti's erwartet. Interessanter dürfte es dagegen sein, das Verhalten unseres Publicums gegenüber dem Viergestirn kennen zu lernen. Mein Urtheil geht nun dahin, dass die Berliner sich zur Patti in hellen Haufen gedrängt haben, um sie anzuhören; mit der Befriedigung der Neugierde war aber auch die Sache vorüber. Entzücken oder auch nur einen irgendwie nachhaltigen Eindruck hat die merkwürdige Sängerin nicht gemacht. Allmälig traten die solideren Eigenschaften der drei anderen Virtuosen in ihre Rechte und übten eine dauerndere Anziehungskraft, als die seltsamen Naturgaben der Patti es vermochten. — Aus der Schaar der begonnenen Abonnementconcerte, der Morgens wie Abends stattgefundenen musikalischen Productionen zum Besten »unserer braven Feuerwehr« oder »unserer armen Hinterbliebenen der beim Häusereinsturz Verschütteten« heben sich zwei Aufführungen in rühmlicher Weise ab. Die eine, zum Besten des Gustav-Adolf-Vereins veranstaltete, wurde interessant durch meisterhafte Vorträge des Domchors, welcher u. A. drei Compositionen hier lebender Musiker zu Gehör brachte. Die erwähnten Werke von Naumann, Blumner und Kotzolt bewiesen in erfreulicher Art, wie ernst es die Genannten mit der Pflege des A capella-Gesanges nehmen und wie ihnen auch die Fähigkeiten dafür zu Gebote stehen. Haben sie gleich nicht Werke von monumentalem Charakter geschaffen, so ist ihnen doch künstlerischer Werth und sittlicher Ernst nicht abzusprechen. Die andere Aufführung wurde vom Stern'schen Gesangverein zur Gedächtnissfeier Felix Mendelssohn's ins Werk gesetzt und führte den Lobgesang und die Athalia in ganz vollendeter Ausführung vor. Unter den begonnenen Concertcyklen wünschten wir namentlich dem Streichquartett der Herren Hellmich, Rehbaum, Wendt und Hofmann Gedeihen. Die Vier spielen brav und ächt quartettmässig. Da aber ihre Abendunterhaltungen in einem gut gelegenen Saale, unter den Linden, allwöchentlich nur zu fünf Silbergroschen Entrée stattfinden, so dürfte der ebenso quantitativ, als qualitativ reichen Quartettliteratur dadurch vielleicht ein Weg in das grosse Publicum gebahnt sein.

In der Oper hat sich mit seltener Schnelligkeit Frl. Orgeni zum Liebling des Publicums aufgeschwungen. Man ist hier freilich in Bezug auf Coloratursängerinnen nicht eben verwöhnt, so dass eine so tüchtig geschulte und theatralisch befähigte Künstlerin trotz ihrer kleinen Stimme mit Recht das allgemeine Interesse in Anspruch nimmt. Ein Gastspiel des berühmten Tenoristen Carrion dürfte dagegen, trotz der allgemeinen Tenornoth, wenig Effect machen, da Carrion nicht nur ein alter Sänger ist, sondern auch eine ganz alte Stimme hat, die sich nur noch mit Mühe und Anstrengung zum Operndienste zwingen lässt. Am 16. dieses Mts. soll die »Afrikanerin« in Scene gehen. — Im Wallner-Theater fand ein gänzlich misslungener Versuch statt, Offenbach's nachgerade auch hier stark anrüchiger Waare einen Markt zu verschaffen. Ob die Sache oder die unzureichenden Kräfte der Ausführenden das Publicum zur Ablehnung des Unternehmens bewogen, weiss ich nicht. Vielleicht wirkte beides zu diesem, im Interesse der Kunst günstigen Resultate mit.

Frankfurt a. M. *DL.* Unsere diesjährige Concertsaison ward durch die Gebrüder Müller aus Meiningen aufs Würdigste eingeleitet. Sie führten in vier rasch einander folgenden Soiréen uns folgende Werke vor: I. Haydn, Op. 20 Nr. 4 in D-moll; Beethoven, Op. 18 Nr. 4 in C-moll; Schubert, Quartett in D-moll. II. Mozart, Quartett Nr. 6 in C-dur; Mendelssohn, Op. 12 in Es-dur; Beethoven, Op. 59 Nr. 3 in C-dur. III. Dittersdorf, Quartett in Es-dur; Schumann, Op. 41 Nr. 3 in A-dur; Beethoven, Op. 74 in Es-dur. IV. Beethoven, Serenade (Streichtrio), Op. 8 in D; Haydn, Kaiser-Variationen und Beethoven, Op. 132 in A-moll. Wenn ich an den Programmen Etwas auszusetzen hätte, so wäre es etwa, dass wir am ersten Abende gar zu viel Moll zu hören hatten, sowie dass nicht statt der drei Beethoven'schen Op. 18, 59 und 74 deren nur zwei gegeben wurden und dafür entweder ein Neuerer, etwa Volkmann, oder auch selbst der ältere Onslow erschienen wäre. Letzterer Meister, der sich, bei mässiger Erfindungskraft, durch sehr feine Detailarbeit auszeichnet, wird über Gebühr vernachlässigt. Hoffen wir, dass das nun bald wieder beginnende Heerman'sche Quartett ihm und Spohr wenigstens in je einer Nummer die gebührende Ehre erweise. Kommen wir auf obige Stücke zurück. Neu war wohl für die meisten Hörer das Haydn'sche, sowie das Dittersdorf'sche Quartett, beide geistreich, fast phantastisch; das erstere natürlich an Genialität voranstehend, das andere in der Form etwas mangelhaft. Was nun die Ausführung betrifft, so muss ich, bei allem Danke für diese genussreichen Abende, doch gestehen, dass ich in das absolute Entzücken hiesiger Localblätter nicht einstimmen kann. Manches erschien mir in den Werken der Classiker etwas manierirt gegeben; die Polonaise in Beethoven's Serenade z. B. klang ordentlich wild, während der $^3/_8$-Satz in Beethoven's C-moll-Quartett in dem zu langsamen Tempo sein Neckisches einbüsste. Ich will damit nur sagen, dass hier immer noch zu vervollkommnen ist, und dass z. B. unser früheres Straus'sches Quartett in seinen gelungensten Leistungen den Vergleich durchaus nicht zu scheuen brauchte.

Auch die Museumsgesellschaft hat ihre Concerte wieder aufgenommen. Die Eroica eröffnete den Reigen. Die übrigen Nummern des ersten Abends waren nicht eben von Bedeutung. Herr Camille Saint-Saëns aus Paris spielte Mozart's Es dur-Concert mit grosser Fertigkeit, doch liess sein Spiel kalt; auch klang der Pleyel'sche Flügel etwas stumpf. Die später noch vorgetragenen Arrangements Bachischer Violin- und Gesangssachen

Digitized by Google

schienen mir ungeeignet; eine brillante Composition des Herrn Saint-Saëns über Themen von Gounod setzte allerdings die Virtuosität des Spielers ins hellste Licht, weniger dessen Geschmack. Frau Czsillag aus Wien, welche die Gesangsvorträge des Abends übernommen hatte, errang sich zwar durch Umfang und Geläufigkeit Beifall, tremolirte jedoch bei jeder längeren Note, mitunter bis zu entschiedener Unreinheit. Cherubini's Ouvertüre zu »Elise« schien mir irgend eines bedeutenden Gedankens zu entbehren; auch fand ich nicht die rechte Einheit darin. Der zweite Museumsabend gestaltete sich genussreicher. Er begann mit einer uns neuen Symphonie von Haydn, Es-dur, deren Partitur, bisher ungedruckt, erst jüngsthin bei André erschienen ist. Der erste Theil zeichnet sich durch contrapunktische Arbeit aus, während der zweite und dritte ächt Haydn'sche Naivetät bringen und der vierte Erfindung und Arbeit in schönster Vollendung vereinigt. Die Symphonie ist im Magdeburger vierhändigen Arrangement Nr. 15. — An sie schloss sich Beethoven's elegischer Gesang für Chor und Streichquartett, eines der innigsten Gesangstücke dieses Meisters, vortrefflich ausgeführt. Hierauf folgte das hier sehr oft gehörte Mendelssohn'sche Violinconcert, diesmal freilich in der nahezu vollendeten Leistung des Geigerkönigs Joachim. Dass ich mir dies »nahezu« nicht ersparen kann, liegt an dem Tempo des letzten Satzes, welches für das Orchester die Grenzen des Möglichen sicher überschritt. Schumann's »Zigeunerleben«, mit Grädener's Instrumentirung, musste wiederholt werden; das Publicum zollte den lebhaftesten Beifall. Nunmehr spielte Joachim das Adagio aus dem neunten Concert von Spohr und Abendlied von Schumann; der innige, tonvolle Vortrag begeisterte die Hörenden zum lautesten Applause, und Joachim war so freundlich, noch zwei Solostücke von Bach zuzugeben. Den Beschluss machte Beethoven's »Meeresstille und glückliche Fahrt«, hier sehr lange nicht gehört. Der Chor (Mitglieder des Cäcilienvereins) war vortrefflich; überhaupt hatte der ganze Abend die lebhafteste Befriedigung erregt.

Leipzig. —*ff*— Am 4. November fand im hiesigen Stadttheater zum Besten des Theater-Pensionsfonds die erste Aufführung der Oper »La Réole« statt, und erfreute sich hier, wie bereits früher an mehrern grössern Bühnen, einer beifälligen Aufnahme von Seiten des Publicums. Wenn dieses das neue Werk unseres vortrefflichen Operndirigenten nicht mit noch mehr Wärme entgegennahm, so ist der Grund dafür wohl in der Art des Stoffes zu suchen. Frau Charlotte Birch-Pfeiffer hat sich durch die Wahl desselben auf ein Gebiet begeben, auf welchem der mittelmässigste französische Librettodichter ihr mit bestem Erfolg Concurrenz machen kann. Das französische Intriguenstück, an sich wenig zu musikalischer Behandlung geeignet, bedarf, um zu wirken, jener Mischung von Humor und Empfindung, jener unverwüstlichen Laune, wie sie unsern überrheinischen Nachbarn zu Gebote stehen, die jeden Conflict durch einen geistreichen Einfall lösen und durch ihren Esprit uns scherzend an argen Unwahrscheinlichkeiten und Schlimmerem vorüberführen. Der Text obiger Oper hat nun freilich von alledem wenig oder nichts aufzuweisen. Die Diction ist unendlich hausbacken, die Gesinnung bürgerlich solid, und das ganze Intriguenspiel wickelt sich ohne Humor und ziemlich trocken und verstandesmässig ab. Dass dieses auch die Musik beeinflussen musste, ist selbstverständlich. Doch hat der Componist sich mit ungleich mehr Geschick und Talent in das fremde Element gefunden als die Verfasserin des Textbuches. Dass man vor Allem einem Componisten von so grosser Routine eine günstige Behandlung der Singstimmen im Solo- wie Ensemblegesang würde nachrühmen können, war vorauszusehen. So kommt denn der Gesang als solcher überall zur besten Geltung, wenn wir einige Stellen mit gehackten Meyerbeer'schen Rhythmen abrechnen. Im Orchester sind alle Klangwirkungen und Nüancen, wie sie die moderne Musik nach und nach entwickelt hat, mit viel Geschick verwendet, ohne dass der Componist je in Effecthascherei verfiele. Ja, an manchen Stellen ist die Orchestrirung geradezu geistreich zu nennen. Die Erfindung, obwohl nirgends zu höherer ideellerer Bedeutung sich erhebend, ist durchgängig frisch und anziehend. Wie es der Stoff mit sich brachte, herrscht das Pikante, Zierliche vor, und gerade diese Momente sind vom Componisten mit Geschmack und Vorliebe behandelt. Französische Muster lässt er hier und da durchschimmern, doch versichert er uns immer bald darauf durch den sentimentalen Ton elegischer Gesangsstellen seiner deutschen Abstammung und Gesinnung. Wo die Situation es irgend gestattete, ist der Componist sichtlich bemüht gewesen, einen ernsteren Gefühlston anzuschlagen, durch welchen er namentlich die beiden edlen Charaktere, Armande und Rosny, charakterisirt. Ueberall zeigt sich eine grosse dramatische Schlagfertigkeit, welche an einigen Stellen uns sogar fast über das Ziel hinauszuschiessen scheint. So in der Pavillon-Scene des zweiten Acts, als die Königin Armanden gesteht, dass sie den eigenen Gemahl wirklich liebe. Hier steigert der Componist den musikalischen Ausdruck bis zum tragischen Accent, während uns eine leichtere, ja humoristische Behandlung dieses Moments wirkungsvoller und passender erschienen wäre. Was die formelle Abrundung der einzelnen Musikstücke, sowie die ganze Factur im Allgemeinen betrifft, so zeugt diese von ebensoviel Sicherheit als Geschmack. Und man muss gestehen, Frau Birch-Pfeiffer hat hierin dem Componisten nicht eben vorgearbeitet, und der Text weniger Musikstücke scheint mit Berücksichtigung der musikalischen Form entworfen zu sein. So ist denn der Componist genöthigt, über manche Textzeile schnell hinweg und dem nächsten lyrischen Ruhepunkt zuzueilen, und nicht selten muss er den Fluss des Stücks unterbrechen und Neues bringen, anstatt seine Motive weiter entwickeln zu können.

Was die Aufführung betraf, so war diese im Ganzen lobenswerth. Sänger und Orchester verstanden sich aufs Beste und Alles griff so sicher ineinander, jede Nüance kam so durchaus zur gebührenden Wirkung, dass der Componist selbst seine Freude darüber muss gehabt haben, welche wir ihm um so mehr gönnen, da die Wiederherstellung eines sorgfältigeren Ensembles der hiesigen Opernaufführungen ausschliesslich sein Werk ist. Frl. Karg gab als Trägerin der Hauptparthie (Armande) auf's Neue Zeugniss von ihrem Fleiss und ihrer Begabung. Nachdem sie eine anfängliche Indisposition überwunden, zeigte ihr kräftiges Organ in allen Registern volle Ausdrucksfähigkeit und Frische. Vermisste man nicht im Stimmklang wie in der Darstellung eine schwer zu entbehrende Noblesse, so würde sich unsere Oper zu ihr als Darstellerin auch grösserer dramatischer Parthien durchaus Glück zu wünschen haben. Frl. Suvanny war als Königin Margot in Spiel und Gesang von gewinnendster Anmuth und Haltung. Schade, dass bei so leicht ansprechender Höhe die Stimme in der Mittellage von so rauhem, gepresstem Klang ist. Wir rathen der Dame, die Tongebung in dieser Stimmlage leichter zu behandeln, und weniger darauf zu drücken, was für den Klang, wie für die Erhaltung ihres Organs gewiss von Vortheil sein würde. Herr Rebling, auch in Maske und Spiel vortrefflich, sang die Parthie des Königs mit jener musikalischen Sicherheit, mit jenem Geschmack, die wir in allen seinen Leistungen an ihm gewohnt sind. Besonders voll und kräftig klang sein Organ beim ersten Auftreten in der Romanze: »Vor unsrer Hochzeit war's«. Es ist dieses eins der anmuthigsten Stücke der Oper, und besonders, wo die Frauenstimmen in leichtem Geplauder sich zu dem breitgehaltenen Gesang des Tenors gesellen, von liebenswürdigster Wirkung. Hrn. Thelen's (Rosny) Stimme schien uns nicht so klangvoll als sonst,

Digitized by Google

Vortrag und Spiel waren weniger gelenk, als es zu einer Oper leichteren Genres wünschenswerth ist. Von den übrigen Darstellern zeichneten sich Frau Thelen durch geschickte Behandlung des Dialogs und Frau Günther-Bachmann durch das charakteristische Gepräge aus, welches sie ihrer Rolle (Catharina von Medicis) zu geben wusste.

Dieses der Eindruck einer ersten Aufführung. Möchten die folgenden das Werk dem Publicum immer lieber machen, welches zunächst jenen warmen Gefühlshauch zu vermissen schien, den wir in jeder Oper, wenn sie nicht auf entschieden komische Wirkung ausgeht, ungern entbehren. Denn nur daraus vermögen wir uns eine gewisse Flauheit der Stimmung zu erklären. Nicht als ob es an Beifall, Herausrufen u. s. w. gefehlt hätte. Alles dies schien uns aber mehr den Sängern als dem Componisten zu gelten. Und wie gewöhnlich gefielen die Sänger vorzugsweise in solchen Nummern, die ein starkes Herausgehen mit der Stimme erlauben (wie in dem weniger bedeutenden Männerchor am Schluss des zweiten Acts, der noch dazu recht unrein klang) oder die einem virtuosen Element Concessionen machen, wie die beiden Arien der Königin, die von Fräul. Suvanny übrigens sehr hübsch gesungen wurden. Auch wurde es uns wieder recht fühlbar, wie unser Opernpublicum durch die Gewöhnung an stark aufgetragene derbe Effecte es verlernt hat, einer feinern musikalischen Zeichnung mit Interesse zu folgen. So ging denn manches interessant gearbeitete Ensemblestück, manche schlicht und ehrlich empfundene Gesangsstelle von hübschem Klang theilnahmlos vorüber.

Wir haben wahrlich keinen Ueberfluss an guten Opern-Novitäten, und können daher nur wünschen, dass das Publicum durch aufrichtige Würdigung der Gesinnung wie der liebenswürdigen Einzelnheiten dieses Werks mithelfe, dass La Réole unserm Repertoire erhalten bleibe.

— *S. B.* Zum zweiten Concert der Euterpe hatten das Programm, welches des alten Gluck Oper »Orpheus und Eurydice« enthielt, dann die Sängerinnen Frau Flinsch von hier (Eurydice und Amor) und Frl. A. Baer aus Berlin (Orpheus) in die Räume der Buchhändlerbörse eine grosse Anzahl von Besuchern gelockt, welche, nach den lauten Kundgebungen im Laufe der Aufführung und am Schluss zu urtheilen, von dem Werke und von der Wiedergabe desselben sehr erbaut schienen. Wir unsererseits können die Leistung von Frau Flinsch als eine wahrhaft künstlerische, die des Chors als eine befriedigende erklären. Frl. Baer sang vielfach unrein und ihre Auffassung reichte nicht viel über die Noten hinaus. Das Orchester aber hielt sich oft schwankend und unsicher, es klappte nicht recht und ging mehreremale gründlich auseinander. — An und für sich scheint es uns immer ein gewagtes Unternehmen, diese Gluck'sche Oper als Concert aufzuführen, in welcher das Musikalische, von manchen feinen und grossen Zügen abgesehen, doch nicht bedeutend genug ist um allein zu fesseln, wo die Accente des Gefühls und der Leidenschaft noch so wenig ausgebildet sind, dass Freude und Schmerz ineinander fliessen, wo der liebende Gatte von einem Castraten oder Frauenzimmer gesungen wird, wo eine gewisse Steifheit des Ausdrucks, welche an die Alexandriner der alten französischen Comödie oder an den griechischen Kothurn erinnert, vorherrscht und das Operngenre jener Zeit noch in den Anfängen stehend erscheinen lässt. Nur die lebendige Darstellung auf der Bühne, Vortrag und Spiel, können hier zu jener Wirkung verhelfen, welche vom Kunstwerk ausgehen soll. Leider ist freilich — und das wollen wir als Rechtfertigung gelten lassen — auf unseren heutigen Bühnen sehr wenig Gelegenheit gegeben, Gluck's Werke kennen zu lernen oder wiederholt zu hören. Und insofern verdient die »Euterpe« für diese Production allen Dank. — Unter den Balletstücken vermissten wir den »Furientanz«, jenes im Gewandhause mehrfach aufgeführte schöne und interessante Stück, welches merkwürdiger Weise auch in den Berliner Clavierauszügen nicht steht, wohl aber in der in Paris erschienenen Partitur.

— Im sechsten Abonnementconcert war die classische Instrumentalmusik durch Haydn's Symphonie in D (Nr. 33 der Simrock'schen Ausgabe) und Cherubini's »Abenceragen«-Ouvertüre vertreten; jene eröffnete, diese beschloss das Concert. Ein weiteres Instrumentalstück war zugleich eine Novität: Concert-Ouvertüre von dem rühmlichst bekannten Violoncellisten Herrn F. Grützmacher in Dresden. Das Uebrige bestand theils aus Männergesang, theils aus Virtuosenvorträgen, und zwar brachte man im ersten Theil Grétry's bekannten Chor »Die Wache kommt« aus »Die beiden Geizigen«, im zweiten Theil einen neuen Chor mit Begleitung von 4 Hörnern von C. Reinecke »Der Jäger Heimkehr« zu Gehör, während das Virtuosenthum im ersten Theil durch Spohr's Concert in Form einer Gesangscene (Herr Andreas Pettersson aus Stockholm) und im zweiten Theil durch ein Concertstück für Violoncell von Servais (Herr L. Lübeck, vom hiesigen Stadt-Orchester) vertreten war. Wir unterdrücken jede Einwendung gegen dieses Programm — es spricht in seiner Buntscheckigkeit von selbst — und begnügen uns hauptsächlich die neuen Erscheinungen in Kürze zu charakterisiren. Grützmacher's Ouvertüre zeigt den orchesterkundigen Musiker und eine gewisse Gewandtheit der Factur; der Satz ist rein und wohlklingend, die Instrumentation hübsch und brillant, freilich auch etwas lärmend. Die Hauptsache, wodurch eine Composition anziehend wirkt — interessante Gedanken, poetische Stimmung — fehlt aber beinahe gänzlich, und die Ouvertüre fand daher begreiflich nur spärlichen Beifall, trotzdem dass der Componist selbst dirigirte (worin wir immer etwas Herausforderndes erblicken, wenn der Autor als solcher nicht bereits allgemeiner Anerkennung sich erfreut). Da die Ouvertüre in Partitur, Stimmen und Clavierauszügen bei Kahnt in Leipzig erschienen ist, so sind wir hier eines näheren Eingehens enthoben. — Herr Pettersson muss als ein trefflicher Künstler bezeichnet werden, dem gewiss noch eine reiche Zukunft blüht. Ein männlich edler, kräftiger Ton, auffallende goldene Reinheit der Intonation (von einigen verunglückten Decimen-Gängen abgesehen), und ein warmer, doch dabei einfacher Vortrag zeichnen ihn aus und erwarben ihm viel Beifall. — Herr Lübeck ist als vortrefflicher Solospieler bekannt; schade, dass man bei solchem Spiel eine so nichtige Composition mit in Kauf nehmen musste. Das Publicum zeichnete den Spieler ganz besonders aus. — Der neue Chor unseres Reinecke enthält viel Hübsches; eine längere malende Stelle im dritten Vers schien uns zu sehr aus dem Charakter des Ganzen zu fallen. — Die Haydn'sche Symphonie war, wenn wir nicht irren, dieselbe, welche an demselben Orte am 5. November 1863 aufgeführt worden ist.

Nachrichten.

Das Conservatorium für Gesang, welches unter der Direction des Herrn Pranz in Coburg am 15. November eröffnet werden soll, wird in zwei Hauptabtheilungen bestehen, einer für Dilettanten und einer für Künstler. Es ist ein vollständiges Programm ausgegeben worden, welches von Herrn Pranz bezogen werden kann.

Die Dresdner Abonnement-Concerte wurden kürzlich eröffnet, wobei das Programm Raff's Suite, Balletstücke aus Orpheus von Gluck, Ruy Blas-Ouvertüre von Mendelssohn und Beethoven's A dur-Symphonie enthielt. Dresdner Blätter klagen über schwachen Besuch.

Im ersten Philharmonischen Concert in Wien wurde Grimm's Canonische Suite mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die übrigen Nummern waren: Mendelssohn's Ouvertüre zu Ruy-Blas, Cherubini's Lodoiska-Ouvertüre und Beethoven's B dur-Symphonie.

Die Wiener »Singacademie« ist nun definitiv zu Grabe gegangen, und es ist nichts unwahrscheinlicher, als dass sie, wie Eurydice in der Oper, nach zweimaligem Sterben doch wieder lebendig wird.

Digitized by Google

Wien hat nun seinen einzigen »Singverein«, der gemischte Chorgesang ist der ausschliesslichen Autokratie des Herrn Herbeck und der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde dahingegeben, und es ist in Wien keine andere Richtung weiter möglich, als jene, welche von den Genannten beliebt wird. — (Was geschieht wohl mit der Bibliothek der »Singacademie«? Wir haben ein besonderes Interesse danach zu fragen. *S. B.*)

Am 1. Novbr. fand in München das erste diesjährige Odeons-Concert statt, und wurde darin u. A. Beethoven's Ddur-Symphonie, eine Solo-Cantate von Seb. Bach (Fr. Mangst) und Mendelssohn's Ouvertüre zu »Meeresstille und glückliche Fahrt« aufgeführt. Der Saal prangte durch eine grosse Orgel, welche die Academie hatte aufstellen lassen.

Das vielgerühmte Pariser Quartett der Herren Maurin, Chevillard, Mas und Sabatier wird diesen Winter wieder nach Deutschland kommen, jedoch abermals nur in die Main- und Rheingegend; warum nie nach Leipzig?

Lieferung 20 und 21 der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft sind erschienen. Die 20. Lieferung bringt das Oratorium »Sieg der Zeit und Wahrheit«, die 21. Instrumentalwerke.

Ludwig Nohl veröffentlicht in den Wiener »Recensionen« das Brouillon des Beethoven'schen Liedes »Herz mein Herz«.

Leipzig. Das Stadttheater brachte im Monat October 4mal den Don Juan, 4mal den Tannhäuser, 2mal Suppé's »Flotte Bursche«, 1mal die Entführung aus dem Serail, den Postillon von Lonjumeau und den Maurer und Schlosser, endlich 4mal Gounod's Faust.

— Zum Besten der Abgebrannten in Gottleuba fand im Schützenhause ein Concert statt, in welchem die Leipziger Männergesangvereine Arion, Leipziger Liedertafel, Männergesang-Verein und Paulus unter der Direction der Herren Dr. Langer und Rich. Müller, dann die Büchner'sche Capelle mitwirkten. Das Programm enthielt u. A. Beethoven's Leonoren-Ouvertüre, Chor der Gefangenen aus »Fidelio«, Herbstlied von Dürrner, Nachtgesang für Streichquartett von J. Vogt, »Halt' Wacht« Chor von Reinecke, Thürmerlied von van Eyken, Ouvertüre zu »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn, Bacchus-Chor aus Antigone, »Der Soldat« von Silcher, »An den Sonnenschein« von V. Lachner, »Die Wache kommt« von Grétry.

— Hr. Carl van Bruyck, der bekannte Wiener Musikkritiker, ist hier eingetroffen und gedenkt sich einige Monate hier aufzuhalten.

— Das königliche Musikinstitut in Florenz hat kürzlich einem Clavierquartett des hier lebenden noch jugendlichen Componisten G. H. Witte eine Prämie zuerkannt.

Zeitungsschau.

Ferd. Hiller giebt als neunten seiner von Zeit zu Zeit in der Kölnischen Zeitung publicirten »Musikalischen Briefe« eine kurze, zutreffende Charakteristik der von Nohl edirten »Briefe Beethoven's«. Dieselben enthielten neben vielem Schönen und Erhebenden eine wahre Blumenlese von Misèren aus dem Leben eines grossen Menschen, und man würde schliesslich das Buch mit einem moralischen Katzenjammer aus der Hand legen, wenn Einem beim Lesen desselben nicht fortwährend die unsterblichen Symphonien, Sonaten und Quartette des Meisters durch den Kopf zögen. Die »Briefe an Bettina« hält Hiller wohl mit Recht, wenigstens in der sprachlichen Form, mit Schindler gegen Nohl u. A. für unächt. Sie seien auch in ihrer ganzen Ausdrucksweise gar zu geistreich geziert, kurz — bettinisirt. Jene Rodomontade zumal, die Beethoven's republikanisches und Goethe's serviles Wesen beweisen solle, stimme schlecht zu den Schreiben an den Grafen Hatzfeldt, den Fürsten Lichnowsky, die Gräfin Kinsky und vollends den kürzlich erschienenen Briefen an den Erzherzog Rudolf, wo Beethoven sich den Grossen dieser Erde gegenüber ebenso benommen, wie andere Erdenkinder, die etwas von ihnen wollen oder ihnen etwas schulden.

C. van Bruyck's Artikel über Seb. Bach und seinen Biographen Bitter in den »Recensionen« ist in Nr. 43 beschlossen; er ging durch 10 Nummern. — Dieselbe Zeitung bringt jetzt einen Artikel über »Das Madrigal« von August Schmidt, dem ehemaligen Redacteur der »Wiener Musikzeitung«.

Berichtigung.

Herr Rühlmann, der Verfasser des Artikels »Die Kunst des Violinspiels« (Nr. 35—43) ersucht uns um Berichtigung folgender sinnentstellender Druckfehler und anderer Mängel:

In Nr. 36 S. 586 Z. 26 und 27 ist zu lesen: »erstere entbehrt sehr wesentlicher Merkmale der letzteren, hingegen lässt sich mit ziemlicher Sicherheit eine Verwandtschaft der Violine mit den alten Violen nachweisen. Vor allem ist dies bei den sogenannten Zargen der Fall, welche« etc.

Auf der folgenden Seite 587 Z. 20 von unten ist »Quagliati« — und »Le Sfera« zu lesen und ersterer Name auch S. 604 Z. 10 von unten dahin zu corrigiren. Ausserdem muss auf S. 602 Z. 44 der Satz heissen: »dass die zweite Violinpartie auf einem zweiten gesonderten System gedruckt ist«.

In Nr. 38 S. 618 Z. 30 müssen am Ende derselben die beiden Worte »eine Voda« ganz wegfallen, dagegen auf der folgenden S. 619 Z. 20 nach »Corelli« die Worte »für Italien«, und Z. 21 nach »Werke anderer« italienischer Componisten eingeschaltet werden. Auf derselben Seite Z. 9 von unten muss zwischen »künstlerisch und Virtuosität« das »der« wegfallen, dagegen in Z. 4 von unten nach »Hauptzüge« »annähernd« und auf der nächsten Seite in der ersten Zeile nach »Concert« die Worte: »bei älteren derartigen Werken« vor »noch heute verstehen« eingefügt werden.

Briefkasten der Redaction.

Herrn *Pr.* in *C.* Beilagen dieser Art sind in unserer Zeitung nicht üblich. Uebrigens finden Sie unter den »Nachrichten« das Ihrem Wunsche Entsprechende.

ANZEIGER.

[176] Verlag von **J. Guttentag** in Berlin.

Soeben sind erschienen:

Reissmann, A., **Lehrbuch der musikalischen Komposition.** I. Die Elementarformen. Lex. 8. Eleg. geh. Preis 3 Thlr.

An 640 in den Text gedruckten Notenbeispielen entwickelt der Verfasser mit der ihm eigenen Klarheit und Gründlichkeit die Gesetze der melodisch-rhythmischen Gestaltung, wie des zwei- und mehrstimmigen Satzes und des einfachen und doppelten Contrapunktes.

— — **Robert Schumann.** Sein Leben und seine Werke. Gr. 8. Eleg. geh. Preis 1½ Thlr.

[177] **Pianinos, Pianos und Flügel**

in allen Gattungen und **vorzüglich** in jeder Hinsicht, sind ausserordentlich preiswerth und unter Garantie zu haben bei

Wirth & Rathmann in **Leipzig,** Centralhalle.

[178] Im **Verlags-Comptoire** zu **Langensalza** erschienen folgende musikalische Werke, welche durch jede Musikalienhandlung zu beziehen sind:

Bethge, 28 leichte und kurze Vorspiele für die Orgel. 8 Ngr.
Deumlich, Vor- und Nachspiele, längeren und kürzeren Inhalts. 2 Hefte à 10 Ngr.
Ebers, 12 Orgelstücke verschiedenen Charakters. 10 Ngr.
Gertler, Leicht ausführbare Tonstücke für die Orgel. 8 Ngr.
Krauss, 6 Orgelstücke, 4 Nachspiele und **2 Andantes.** 10 Ngr.
Stein, Orgelstücke zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste. 6 Hefte. 1½ Thlr.
Fischer und **Peterwitz, Myrthe und Cypresse.** Eine Sammlung geistlicher Gesänge mit und ohne Orgelbegleitung. 12 Ngr.
Thamm, Weihnachts-Cantate für gemischten Chor und mit Orchesterbegleitung. 25 Ngr.
Triebel, Cantate zum Neujahrsfeste für 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung. 20 Ngr.
Immler, Musikalischer Ehrentempel, enthaltend die besten und schönsten vierhändigen Clavierstücke etc. 20 Ngr.
Popp, Neueste musikalische Anthologie, enthaltend die besten deutschen Volkslieder u. volksthümlich gewordene Stücke etc. 6 Hefte. 2 Thlr. 12 Ngr.
— **Schule der Eleganz.** Phantasiestücke in leichtem und brillantem Styl für das Pianoforte etc. 3 Hefte à 15 Sgr.

Digitized by Google

[179]

Preis-Ausschreiben.

Der Rheinische Sängerverein eröffnet hiermit seinen Statuten gemäss einen

Concurs

auf die besten Concertcompositionen für Männergesang und Orchester. Für denselben hat der Verein zwei Preise von **150 Thalern** und **100 Thalern** ausgesetzt, die für den Fall zur Auszahlung gelangen, dass die Herren Preisrichter:

Hofcapellmeister **Dorn** zu Berlin,
Vicehofcapellmeister **Herbeck** zu Wien und
Capellmeister **Hiller** zu Cöln

die betreffenden Compositionen als wirklich preiswürdig erklären.

Ueber die näheren Bedingungen des Concurses ertheilt Auskunft:

Der Vorstand der Bonner Concordia
als zeitiger Vorort des Rheinischen Sängervereins.

[180] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Lieder und Gesänge

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 19. 34. 47. 57. 71. 84. 86. 99. (45 Lieder.)

In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Dieselben für eine tiefere Stimme. In gleichem Einbande. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, November 1865.

Breitkopf und Härtel.

[181] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Neuere Werke für das Pianoforte zu 2 Händen.

	Thlr.	Ngr.
Balluseck, L. de, 3 Mazurkas pour le Piano	—	15
Bargiel, W., Op. 31. Suite für das Pianoforte	1	15
—— Op. 32. 8 Pianofortestücke	1	7½
Benoit, G. de, Op. 7. La Bohémienne pour Piano	—	12
—— Op. 8. Valse d'Interlaken	—	20
—— Op. 10. Feuille d'Automne. Vespertine pour le Piano	—	17½
Bernsdorf, E., Op. 29. Historietten. 5 kleine Klavierstücke	1	—
—— Op. 30. Capriccio	—	25
Billema, R., Op. 42. Une Soirée sur l'Eau. Morceau de Salon	—	18
—— Op. 45. Fleur d'espérance. Nocturne	—	15
Bonewitz, J. H., Op. 22. Vier Phantasiestücke	—	22
—— Op. 28. Grande Fantaisie	1	—
Bosen, F., Das Irrlicht. Ein Traum. Der Felsenbach. 3 Notturnos	1	—
Brahms, J., Op. 24. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel	1	5
Brassin, L., Op. 24. Scherzo pour le Piano	—	18
Bruch, M., Op. 12. Sechs Klavierstücke	—	25
—— Op. 14. 2 Klavierstücke (Nr. 1. Romanze. Nr. 2. Phantasiestück)	—	25
Bruyck, C. van, Op. 21. Variationen	1	—
Bürgel, C., Op. 6. Suite in 4 Sätzen für das Pianoforte	1	—
—— Op. 22. Variationen	—	25
Chimay, Alphonse de, Mélusine. Valse brillante	—	15
Delioux, Ch., Op. 60. 2 Impromptus (Nr. 1. Berceuse. Nr. 2. Scherzo)	—	20
—— Op. 61. Arabesques. Caprice	—	18
—— Op. 62. Sous la Feuillée. Valse de Salon	—	18
Deprosse, A., Op. 14. Vierzehn Etuden in Form eines Lied-Themas mit Veränderungen	—	18
—— Op. 15. Mazurka (appassionata)	—	12
—— Op. 17. Douze Etudes romantiques. Adopté au Conservatoire de Musique de Leipzig. Cah. 1, 2 à	1	—
—— Op. 19. Elegie auf Julius von Kolb für das Pianoforte	—	15
—— Op. 21. Vier Charakterstücke	—	20
Duvernoy, J. B., Op. 259. 2 Fantaisies sur des motifs favoris de l'Opéra: Un Ballo in Maschera de Verdi. Nr. 1, 2 à	—	20
—— Op. 260. Venise. Fantaisie sur des Motifs de Bellini	—	18
—— Op. 261. Prière et Marche de Moïse de G. Rossini	—	18
—— Op. 262. Guillaume Tell. Fantaisie brillante	—	20
Eltner, R., Op. 10. Salon-Phantasie über Motive aus Faust von Gounod	—	15
—— Phantasie über Motive aus Tristan und Isolde von R. Wagner	—	15
Elvenich, G., 3 Valses	—	25
—— 2 Mazurkas	—	18
Fink, Chr., Op. 21. Sonate (Nr. 2. Es dur)	1	—
Fritze, W., Op. 2. Sonate (in einem Satze)	—	25
Gade, Niels W., Op. 31. Volkstänze. Phantasiestücke. Einzeln: Nr. 1 u. 3 à 7½ Ngr. Nr. 2. 5 Ngr. Nr. 4. 10 Ngr.	1	—
Gayrhos, E. M., Op. 2. Deux Valses de Salon pour Piano	—	25
Haine, Carl, Op. 18. Waldlieder. 3 Charakterstücke für das Pianoforte	—	20
Hamm, J. Val., Der Tanz. Bravour-Mazurka für Sopran mit Begleitung des Pianoforte, arr.	—	10
Hause, C., Op. 20. Souvenirs de Lagunes. Caprice	—	20
—— Op. 23. L'Adieu de Boston. Thème original varié	—	15
—— Op. 27. Nah und Fern. Capriccio	—	15
—— Op. 29. Künstler-Polka	—	12
Heller, St., Op. 104. Polonaise. Es dur	1	—
—— Scherzo Capriccio tiré de la Sonate Oeuv. 88	—	15
Hubené, L., L'Illusion. Morceau de Genre	—	22
—— Une Larme. Poésie musicale	—	15
Israël, C., Sammlung von deutschen, schwedischen, bretonischen, portugiesischen, ungarischen u. anderen Nationalmelodien, für Clavier bearbeitet	—	25
Jadassohn, S., Op. 26. Bal masqué. 7 Airs de Ballet	1	5
Jansen, F. G., Op. 26. Zwei Phantasiestücke	—	18
Jungmann, L., Op. 14. Phantasiestücke	—	25
Köhler, L., Op. 98. 2 melodiöse Rondos für Klavierschüler der ersten Mittelstufe à	—	10
—— Op. 120. Technische Virtuosenstudien für Klavierspieler nebst theoretischen Anleitungen zur täglichen Uebung für die ganze Bildungszeit	3	—
—— Op. 131. Réminiscences dramatiques de l'opéra: Don Juan de Mozart pour le Piano	—	20
—— Clavier-Etuden für Fertigkeits- und Effect-Studium. (Aufgenommen in den Conservatorien der Musik zu Berlin und Leipzig und in der Academie der Tonkunst zu Berlin.) 2 Hefte à	1	15
Korbrowski, A., Op. 3. Am Lande. Drei Klavierstücke	—	20
—— Op. 4. Stilles Glück. Melodie	—	12
—— Op. 5. Chanson bohème	—	12
—— Op. 11. Polonaise	—	15
—— Op. 12. Souvenir de Kieff. Seconde Polka de Concert	—	20
Krause, A., Op. 12. Drei Sonatinen. Zum Gebrauch beim Unterricht.		
Nr. 1. D dur	—	10
- 2. G moll	—	15
- 3. F dur	—	15
—— Op. 13. Präludium, Menuett und Toccata	1	—
—— Op. 15. 10 Etuden zur Ausbildung d. linken Hand. 2 Hefte à	—	25
Krüger, W., Op. 89. Choeur des Soldats de Faust, Opéra de Ch. Gounod, transcrit. Edition brillante	—	20
—— Op. 101. Les Regrets. Rêverie-Nocturne	—	18
—— Op. 102. Le Rouet. Fantaisie-Impromptu	—	25
—— Op. 106. Lohengrin. Transcription-Fantaisie sur le Bacchanale et le Choeur des Fiançailles	—	20
—— Op. 109. L'Echo de la Vallée. Melodie	—	18
—— Op. 110. La Coupe d'or. Caprice	—	25
—— Op. 123. Le Cosaque. (Melodie de Moniuszko.) Transcription-Fantaisie	—	22½

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. November 1865. **Nr. 47.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Robert Schumann als Schriftsteller. — Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesangs im 17. Jahrhundert von Carl Banck. — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Robert Schumann als Schriftsteller.

H. D. Wir hatten uns das Material zu den nachfolgenden Betrachtungen bereits zusammengestellt, als uns der neueste Versuch einer Charakteristik Robert Schumann's zu Gesicht kam.*) Die Wichtigkeit von Schumann's kritischer Thätigkeit für sein eigenes Leben und für die Geschichte der Musik überhaupt lässt erwarten, dass dieselbe in einer Biographie des Meisters gebührend beleuchtet werde; und so fanden wir denn auch Manches von dem, was wir zu sagen beabsichtigten, dort bereits gesagt. Aber es schien uns doch in vielen Punkten noch Verschiedenes zu sagen übrig und wichtig, was Reissmann bei der Kürze des Raums und bei der Eile, unter welcher seine ganze Arbeit offenbar entstanden ist, nicht berührt hat, oder worin er irrte. Dabei wird sich Gelegenheit bieten, über Schumann's Künstlernatur und namentlich über die Verpflichtung seiner Biographen einiges zu erinnern, was an der Zeit sein möchte.

Bekanntlich ist die Verbindung productiven Schaffens und ästhetisch-kritischen Reflectirens über die Gesetze desselben in der Musik seltener, als in den übrigen Künsten hervorgetreten, und Manche haben daher wohl schon Zweifel gehegt, ob diese beiden Thätigkeiten sich wohl zusammen vertrügen. Ein solcher Zweifel würde sich aber weder principiell rechtfertigen, noch aus der Geschichte der Künste begründen lassen. Die besten Künstler des Alterthums haben die theoretische Behandlung technischer, auf ihre Kunst bezüglicher Fragen ihrer nicht unwürdig gehalten; die ersten unserer Dichter haben von dem Wesen und der Aufgabe der Dichtkunst gehandelt und die richtigen Maassstäbe der Beurtheilung gegeben; und es lässt sich kein genügender Grund ersinnen, warum das in der Tonkunst anders sein sollte. Wohl hört man oft die schönen Worte von dem innern Feuer, von der gleichsam höheren Eingebung, welche den Genius beherrsche und ihn seine Ideen durch unmittelbare Anschauung, nicht durch Suchen finden lasse. Gewiss entzieht sich die eigentliche Conception des Kunstwerks dem kritischen Blicke, gewiss werden wir ohne die Gluth der Begeisterung, ohne lebendige Einbildungskraft uns den rechten Meister nicht denken können; aber ebenso gewiss ist es, dass die Ausarbeitung des Kunstwerks in der Form, in welcher es in die Welt hinausgehen und der Anschauung zugänglich werden soll, nicht der ungeregelten Willkühr der Phantasie folgt, sondern nach bestimmten Gesetzen geschieht, die der Künstler erlernt hat und die in seinem Bewusstsein mit vollkommener Klarheit vorhanden sind; die er also auch in Worten entwickeln und auf andere Kunstwerke anwenden kann, ohne mit sich in Widerspruch zu gerathen. Und wenn die meisten productiven Künstler ihre Zeit dem Geschäfte der Kritik und Theorie, welches die eigentlich schöpferische Anlage nicht erfordert, nicht widmen wollen, so werden wir ihnen das danken, ohne ihren Beruf dazu in Zweifel zu ziehen.

Auch die Erinnerung an unsere grossen Meister lässt uns jene Trennung als eine nur zufällige und scheinbare erkennen. Wir kennen ja doch von Gluck, von Mozart, von Mendelssohn briefliche und andere Documente, die uns zeigen, wie eingehend sie über ihre Kunst nachgedacht hatten. Carl Maria von Weber ist durch geistvolle Aufsätze und Kritiken bekannt und berühmt, und Niemand wird behaupten wollen, dass die originelle Frische seiner Melodien unter der Reflexionsthätigkeit gelitten habe.

Die Aufsätze und Kritiken, welche Robert Schumann als Mitarbeiter und Redacteur der 1834 gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik während eines Jahrzehnts geschrieben hat, und welche dann mit mancherlei Verkürzungen und Weglassungen unter dem Titel »Gesammelte Schriften über Musik und Musiker« 1854 in 4 Bänden erschienen sind, überragen an Zahl und Bedeutung die ähnlichen Versuche anderer Tonsetzer. Nach dem vorher Ausgeführten werden wir uns nicht damit aufhalten, die Meinung solcher zurückzuweisen, welche in Schumann's Schaffen den überwiegenden Einfluss reflectirender Thätigkeit suchen wollen, und welche gewisse angebliche Züge desselben, Unklarheit oder wie man es nannte, daraus erklären zu können meinten. Vor musikalisch Gebildeten braucht man auf dergleichen nicht mehr einzugehen. Wohl aber gewährt es auch jetzt noch, oder vielleicht gerade jetzt, ein grosses Interesse, das eigenthümliche Gepräge jener schriftstellerischen Thätigkeit in ihrem Verhältnisse zu der Zeit und zu Schumann's Begabung und Bestrebungen zu betrachten, und an die Wichtigkeit zu erinnern, welche jene auch noch so kurzen Aufsätze dadurch gewinnen, dass sie von dem hochbegabten Meister ausgehen, dessen Name, wenn irgend einer, die glückliche Weiterentwicklung in der neueren Musikepoche bezeichnet.

*) A. Reissmann. Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1865, Guttentag. 1½ Thlr.

Digitized by Google

Wir verweisen hinsichtlich des Historischen auf die von Schumann selbst (Einleitendes zu den gesammelten Schriften) und von Wasielewsky (S. 120) gegebenen Mittheilungen, aus denen wir nur noch einmal kurz wiederholen, dass Schumann im Jahre 1834 im Vereine mit einer Anzahl jüngerer Genossen die neue Zeitschrift gründete, deren Tendenz die Redactoren (Wasielewsky S. 131) selbst dahin angaben, dass sie »die ältere Zeit anerkennen, die nächst vergangene als eine unkünstlerische bekämpfen, die kommende als eine neue poetische vorbereiten und beschleunigen helfen« sollte. Im Jahre 1835 übernahm Schumann die Redaction allein und führte sie bis 1844; damals kam die Zeitung in andere Hände und nahm im Laufe der Jahre bekanntlich auch eine andere Richtung an.

Von Schumann's Hand enthielt die Zeitung vorzugsweise Kritiken über neu Erscheinendes und Berichte über Aufführungen, dann Aphorismen und poetische Ergüsse, seltener auch selbständige Aufsätze, und diese sehr selten von grösserem Umfange. Wer von Schumann nichts weiss, könnte daher zu der Frage kommen, was für eine wissenschaftliche Bedeutung derartigen Gelegenheitsaufsätzen zukomme. Wie anders aber wird der urtheilen, der Schumann kennt, der die damalige Zeit studirt hat, und der auch nur einen Blick in die Schriften geworfen hat; er wird sich bald überzeugen, was es heissen will, wenn einer der ersten Meister, in welchem sich zudem eine unleugbare poetische Anlage zur musikalischen gesellte, sich auch einmal herbeilässt das Recensentengeschäft zu treiben. Bei einem solchen wird man nicht den stereotypen Sprachgebrauch der Tageskritik, nicht detaillirte Analysen nach üblichem Stile suchen, und zu ausgedehnten ästhetischen Betrachtungen wird er sich die Zeit nicht nehmen: dafür bietet er uns gleichsam poetische Nachdichtungen der Tonwerke; und indem allenthalben mit warmer Begeisterung und mit treffendem Wort auf den tieferen Gehalt der Werke eingegangen wird, erwecken oft wenige Sätze ein viel bestimmteres Verständniss, als es manche weitläufige Beschreibung vermocht hätte.

Aber auch schon der unmittelbare wissenschaftliche Gewinn, den Schumann selbst wohl nur in zweiter Reihe anschlagen mochte, ist nicht zu übersehen. Was ein Meister über Technik und über Ziele seiner Kunst sagt, wird immer Beachtung verdienen; hier erscheint es als Resultat reifen Nachdenkens und höchster Bildung. Ueber die Aufgabe der Musik im Allgemeinen finden sich verschiedentlich schöne und treffende Worte (so Bd. I S. 34, Bd. II S. 63); namentlich aber ist es eine specielle ästhetische Frage, die der bestimmten Bezeichnung des Inhalts von Musikstücken durch Ueberschriften und Programme, über die er sich mehrmals zu äussern veranlasst ist. Selbstverständlich fordert er vom Musikstück mehr als formelles Genügen, er fordert poetischen Gehalt und Empfindung, und der damaligen Verflachung gegenüber musste er das oft betonen, wenn es auch gerade nicht, wie es Reissmann darstellt, eine neue Forderung Schumann's ist. Dass dieser Gehalt sich aber decken solle mit bestimmten Gegenständen oder Zuständen, dass er im Einzelnen mit Worten zu verfolgen sei, erkennt er als unkünstlerisch, und muss sonach die sogenannten Programme unbedingt verwerfen. Solche Wegweiser erklärt er ausdrücklich als unwürdig und charlatanmässig (I S. 141). Mit Humor weist er die Fragen ab, was sich die Componisten bei diesem und jenem gedacht hätten (III S. 129); das könnten sie selbst nicht sagen. Die Musik dürfe keiner Ueberschrift bedürfen, sie müsse früher da sein und müsse die Probe ihrer Wegstreichung aushalten können (III S. 154, IV S. 202); vor allem müsse man schöne Musik fordern. Unter dieser Voraussetzung verdammt er nun das Betiteln nicht völlig, es werde dadurch, meint er, offenbarem Vergreifen des Charakters vorgebeugt und die Wirkung gehoben, freilich müsse die Ueberschrift mit feinem Sinne gewählt sein.*) Man sieht, wie lehrreich dergleichen Betrachtungen für das Verständniss von Schumann's eigenem Schaffen sind. — Wer Schumann's ästhetische Anschauungen weiter verfolgen will, wird in den »Aphorismen« (Bd. I), sowie in den beiden Aufsätzen über »Charakteristik der Tonarten« (I S. 180) und über »das Komische in der Musik« (I S. 184) manches Anregende finden.

Auch nach der historischen Seite hin erhält man manchen wichtigen Beitrag und Fingerzeig. So wird man in dem, was er über die Clavier-Etüde und ihre Geschichte sagt (I S. 12, II S. 14, 34 ff.), Resultate eingehenden Studiums finden, zu welchem ihn namentlich seine Bearbeitung Paganinischer Etüden für Clavier veranlasste. Auch anderswo liebt er es, was Reissmann S. 109 richtig hervorhebt, die Besprechungen von Werken an eine kurze Geschichte der Gattung anzuknüpfen, der Symphonie, der Sonate, der Fuge, der neueren Kirchenmusik etc. (I S. 119, II S. 99, III S. 80, 134, IV S. 3). Und was er von Schulen einzelner Meister, vom Einflusse des einen auf den andern sagt, wird immer erheblicher zu achten sein, als wenn es ein Anderer sagte; sowie man in seinen Berichten über Aufführungen ein interessantes Material zur Musikgeschichte jener Tage erblicken wird.

Endlich muss hier auch erwähnt werden, dass er für die Anwendung philologischer Kritik auf Tonwerke ein schönes und glückliches Muster aufgestellt hat in der kleinen Abhandlung »Ueber einige muthmaasslich corrumpirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken« (IV S. 59—66). Seine, auf Conjectur beruhenden Verbesserungen einer Stelle im Andante der Mozart'schen Gmoll-Symphonie und im ersten Satze der Pastoralsymphonie sind seitdem durch Vergleichung der Originalhandschriften glänzend gerechtfertigt worden.**)

Weit erheblicher ist nun aber die Bedeutung jener Schriften für das Verständniss der Zeit und ihrer Meister, für das Verständniss von Schumann's Natur, Anschauungen und Bestrebungen. Und das Höchste ist: sie haben erreicht, was sie erstrebten, sie haben die »neue poetische Zeit« eingeleitet und verständlich gemacht, sie haben das Streben einer Menge junger Talente geweckt und gefördert, sie sind daher für uns noch jetzt der lebendige Ausdruck dessen, was man damals suchte, und bilden dadurch für sich schon ein wichtiges Moment in der Geschichte der neueren Musik.

Denn es war in der That nöthig, dass in einer Zeit des Stillstands oder gar der Verflachung der Production und des Geschmacks, wo man das gute Alte vergass und für tüchtiges Neues doch kein Verständniss hatte, eine kräftige Hand eingriff und die musikalische Welt aus ihrem Halbschlafe erweckte. Die ganz kurze Charakteristik, die Schumann selbst zu Anfange der Vorrede von seiner Zeit giebt***), wird bestätigt und erläutert finden, wer die

*) Vergl. III S. 47, 72. Selbst bei Beethoven missfällt es ihm, dass er zwei seiner Symphonien mit Ueberschriften versehen hat; und humoristisch meint er bei einem Clavierstücke von Voss, »Der Traum der Kriegerbraut« betitelt: »In der Musik giebt es keine Kriegerbräute, sondern nur Septimen- und andere Accorde«. (IV S. 246.)

**) Vergl. über die erste O. Jahn's Mozart Bd. IV S. 182.

***) »Man kann nicht sagen, dass die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschliesslich Herz und Hünten.« S. III.

Digitized by Google

Musikzeitungen jener Tage durchblättert. Nur wenige Jahre waren seit dem Tode Weber's (1826) und Beethoven's (1827) verflossen, und doch waren ihre, sowie überhaupt die älteren classischen Opern auf den grösseren deutschen Bühnen, namentlich in Wien und Berlin, kaum mehr als geduldete Gäste; die neuen Sterne Rossini und Auber beherrschten Alles, begierig griff man nach jeder Novität von ihrer Hand, die Namen ihrer Nachzügler Donizetti, Herold u. s. w. kamen auch schon in Mode; und die grosse Erwartung und Bewunderung, welche Meyerbeer's Opern erregen konnten (Robert der Teufel 1831 in Berlin) beweist am besten, wie unsicher der Geschmack geworden war. In Concerten wurde freilich nach wie vor das Gute gepflegt, man hörte Beethoven überall, und es war die Zeit, in welcher Bach's Passionen neu erstanden und häufig aufgeführt wurden. Aber solche Concerte haben ein kleineres und ausgewählteres Publicum, und doch war auch hier viel die Tradition, die Autorität des Alten und Anerkannten, weniger selbständiges Urtheil wirksam; sonst wäre es ja nicht zu erklären, dass tüchtiges Neues so langsam eindrang, dass der Name eines Genius wie Franz Schubert, der doch auch seit 1828 nicht mehr unter den Lebenden war, in den nächsten Jahren kaum in Besprechungen oder auf Programmen begegnet und für die Welt gar nicht zu existiren scheint. Und will man bei Concerten auch die Kehrseite des Bildes sehen, so lese man Programme gemischter Concerte, worin Virtuosenleistungen die Hauptrolle spielten und begreiflicherweise das Schlechteste unmittelbar neben dem Besten stand. Es war überhaupt die Blüthezeit der technischen Virtuosität, und dies musste, wie auf den Geschmack, so auch auf die Production einen verderblichen Einfluss üben; damals erschienen jene Massen von Phantasien und Variationen über beliebte Opernthemata, womit Herz, Hünten, Thalberg u. A. die Clavierspieler beschenkten. Zwar gab es auch noch tüchtige, nach dem Besten strebende Componisten; es wirkten für die Oper Marschner, Spohr, Reissiger, Spontini; im Fache der geistlichen Musik schufen B. Klein, Neukomm, Fr. Schneider treffliche Werke, und in der Clavier- und Instrumentalmusik werden Namen wie Ferd. Ries, Hummel, Spohr immer mit Ehren genannt werden. Aber ihre Vorzüge bestanden doch wesentlich in dem Festhalten an den guten classischen Vorbildern; keiner derselben hatte Originalität genug, um eine Verbreitung und einen Einfluss zu gewinnen, welcher der allgemeinen Verflachung ein Gegengewicht gegenüberstellen konnte. Im Allgemeinen findet man in den Jahren kurz vor und kurz nach 1830, wenn man die Berichte aufmerksam liest, ein Sinken des Geschmacks und eine Erschlaffung der Production allenthalben.

Auch die musikalische Kritik jener Tage war nicht im Stande, einen eingreifenden Einfluss in dieser Richtung zu üben. Sie wurde hauptsächlich vertreten durch die damals von Fink redigirte Allgemeine Musikalische Zeitung und die unter der Leitung G. Weber's stehende Cäcilia. Wer wollte die Bedeutung der ersteren verkennen? Reich an historischen und musikwissenschaftlichen Abhandlungen, in den regelmässigen Berichten ein fortgehendes Bild des deutschen Musiklebens gewährend, wird sie dem Forscher immer ein unentbehrliches Material darbieten. Auch muss man ihren künstlerischen Standpunkt im Allgemeinen durchaus richtig finden, von den höchsten Zielen der Kunst zeigt sie sich überall durchdrungen. Voll Bewunderung steht sie vor den grossen Meistern der Vergangenheit; dem herrschenden Operngeschmack gegenüber verhält sie sich durchaus correct, urtheilt treffend und richtig über Rossini,*) behandelt Auber mit verdienter Ironie und ist gegen Meyerbeer zuweilen viel entschiedener als wir heutzutage, die wir ihm doch das Talent nicht absprechen.**) Auch wird das Tüchtige an den lebenden Componisten gebührend anerkannt, und man könnte nicht sagen, dass sie gegen junge aufstrebende Talente sich ablehnend verhalten habe; vielmehr werden z. B. die Erstlingswerke Mendelssohn's, Chopin's, Schumann's lobend gewürdigt, und gerade des Letzteren Talent ausdrücklich und in richtiger Schätzung erkannt.***) Aber hier kommen wir auch zu dem Unterscheidenden. Es ist auch in diesen letzten Urtheilen nicht die Anerkennung einer neuen Schule, nicht die begeisterte Hoffnung auf eine bessere Zukunft das Bestimmende; nach einer solchen findet sich kein Bedürfniss; dieselben stehen vielmehr in Verbindung mit einer überall hervortretenden, fast zum Princip gewordenen Milde, mit einer erkennbaren Abneigung positiv zu tadeln; und diese nimmt natürlich auch dem Lobe viel von seiner Bedeutung. Ueberall sucht man auch dem Bedeutungslosesten eine empfehlende Seite abzugewinnen, während ein offenes, begeistertes Zugeständniss der Genialität kaum irgendwo durchbricht; und ein Redacteur, welcher z. B., wie Fink, in Schubert's Winterreise nur »tiefere, wenn auch nicht immer erquickliche Unterhaltungsmusik« sieht****) und daneben Leute wie Herz zuvorkommend behandelt, verdient wohl den Vorwurf der Charakterlosigkeit, der Scheu vor jedem zu positiven Urtheile, den ihm Schumann und seine Genossen so oft in bitterster Weise gemacht haben.†) Gewiss geht Schumann hier mitunter zu weit und übersieht Besseres; aber was er mit vollem Herzen suchte, poetisches Erfassen der Kunst, warme Begrüssung kräftigen Strebens, entschiedenen Kampf gegen die Mittelmässigkeit, das Alles fand er dort nicht und unter diesem Eindrucke urtheilte er. ††)

Die übrigen Zeitungen hatten noch geringeren Einfluss. Die Caecilia, in periodischen Heften erscheinend, in deren Folge gerade in den Jahren vor 1833 mehrfache Stockungen vorgekommen waren, war hauptsächlich für längere wissenschaftliche Aufsätze bestimmt. In den Recensionen von Gleichzeitigem, die sie in längeren Uebersichten giebt, findet sich allerdings auch mehr Lob als Tadel, welcher letztere gern ganz umgangen wird; aber es hat doch Alles einen Charakter tieferen Eingehens, grösserer Wissenschaftlichkeit; und was das Anerkennen von Genialitäten betrifft, so wird dasselbe z. B. Schumann (Bd. 16 S. 94) unverkürzt zu Theil. Aber ihrer ganzen Einrichtung nach war diese Zeitschrift mehr zur Belehrung kleinerer Kreise bestimmt.

Ausser diesen beiden ist noch die von Rellstab redigirte Iris zu nennen, welche nur Berichte und Recensionen enthielt; hier wird allerdings mehr getadelt als gelobt, aber ebenfalls ohne eigentliches Princip und ohne Verständniss der Zeit. Ueber sie hat Schumann selbst in einem Journalberichte †††) mit viel Ironie gehandelt, während er mit wahrem Hohn den in Wien erscheinenden All-

*) Man sehe, was Fink über W. Tell sagt, 1830 Nr. 1 ff.
**) Vgl. 1830 Nr. 29.
***) A. M. Z. 1833 S. 613 ff.
****) A. M. Z. 1829 Nr. 40.
†) Vergl. namentlich den von C. Banck verfassten Bericht im 1. Bande der N. Ztschr. f. Mus., S. 188, dann Schumann's Schriften an verschiedenen Stellen, so II S. 159, 121 u. s. w.
††) Was Reissmann über die A. M. Z. Seite 101 sagt, scheint darzuthun, dass er dieselbe nur sehr oberflächlich kennt.
†††) N. Ztschr. I S. 198.

Digitized by Google

gemeinen musikalischen Anzeiger tractirte*), nach dem, was er daraus anführt, allerdings ein Muster ungebildeter Naivetät.

Solchen Verhältnissen also stand Schumann gegenüber, als er sein Unternehmen ins Werk setzte. Für die neue Blüthe der Kunst, die er hell voraussah und deren Hauptträger er selbst zu werden bestimmt war, fand er im Zeitgeschmacke kein Verständniss und in der Kritik keine Aufmunterung. Um ihr beides zu gewähren, gründete er das neue Organ, und gab das in der Musikgeschichte einzig dastehende Beispiel, wie der zum Schaffen im höchsten Sinne berufene Künstler sich und den Gleiches Erstrebenden zuerst auf theoretischem Wege gleichsam den Boden bereitete.

Diese Kritik und ihr Einfluss steht in so enger Wechselbeziehung zu Schumann's eigenem Leben und seiner künstlerischen Natur, dass ohne klare Anschauung dieser jene kaum verstanden werden kann. Aber wir können es hier schon des Raumes wegen nicht versuchen, ein abschliessendes Charakterbild Schumann's zu geben, was auch seinen Biographen nicht in befriedigender Weise gelungen ist. Wir wollen hier nur das, was er von sich selbst sagt und wie er sich in seinen Schriften zeigt, zu seiner Charakteristik zu verwerthen suchen, und zugleich fragen, wie er sich damals schon musikalisch gezeigt hatte. Ein kräftiges, reiches, von Anbeginn durchaus individuelles productives Talent, erfüllt von dem Drange, die tiefsten Falten seines Innern in unmittelbarster Weise in Tönen auszusprechen; glühende Begeisterung für Alles, was vor und neben ihm Schönes geschaffen war; eine schwärmerische, durch vielfache Dichterlectüre noch mehr angeregte Phantasie: so tritt er uns in seinen ersten Compositionen, in seinen frühesten schriftlichen Ergüssen gegenüber. Und indem er die Schranken der Technik in gewaltsamer Anstrengung zu besiegen bemüht ist, sehen wir ihn schon von früh an in Harmonie, Rhythmus und Form neue Wege versuchen, um die Tonsprache freier, mannigfaltiger zu machen; und dass er dabei in erster Zeit sich noch nicht völlig zügeln liess von formellen Gesetzen und strenger Selbstkritik, das werden wir, da er es liebenswürdig von sich selbst eingesteht,**) auch nicht zu leugnen brauchen. Man erkennt dieses stürmische Suchen und Streben in allen jenen vor 1834 oder kurz nachher erschienenen Werken, über die er sich theilweise selbst in den Schriften in interessanter Weise äussert; so erhalten wir namentlich über seine Bearbeitung Paganini'scher Etüden (II S. 29, IV S. 121), sowie über die Entstehung des Carnaval Op. 9 (III S. 241) von ihm selbst belehrenden Aufschluss; die Wirkung des letzteren aufs Publicum ist ihm selbst zweifelhaft. Das Streben nach Erweiterung der Technik, nach grösserer Freiheit in Form und Harmonie, und daneben eine tiefe, individuelle Künstlernatur sprechen sie alle aus.***) Wer wollte es nun wohl versuchen, in das Geheimniss der schöpferischen Individualität einzudringen und das Unterscheidende durch das Wort zu bezeichnen? Nur die Frage kann man zu beantworten versuchen, inwieweit die künstlerische Begabung eines Meisters durch seine übrige Bildung und seine menschlichen Eigenschaften beeinflusst wird. Und auch dazu erhalten wir in seinen eigenen Aeusserungen über sich und Andere die interessantesten Hinweisungen.

(Fortsetzung folgt.)

*) N. Ztschr. I S. 210. Beide Artikel stehen nicht in den gesammelten Schriften.

**) Er spricht von seinen eigenen »extravaganten Ergiessungen« I S. 99 und empfiehlt sich dieselbe Strenge gegen sich selbst an, die er gegen Andere übt, N. Ztschr. Bd. 6 S. 65.

***) Wenn Reissmann das Streben, sein inneres Leben in Tönen darzustellen, bei Schumann als charakteristisch hervorhebt, so mag das etwas Richtiges haben, wenngleich das Verhältniss zu den Früheren damit nur sehr vage bezeichnet wird. Wenn er aber dabei auf die Stücke, in denen Melodien auf bestimmte Namen gebaut sind, hinweist, so giebt er einer anmuthigen Spielerei eine künstlerische Bedeutung, die sie nicht hat.

Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges im siebzehnten Jahrhundert

von Carl Banck.*)

(Wir sind ersucht worden, das folgende Vorwort in d. Bl. abzudrucken, und kommen hiermit, das eigene Urtheil uns vorbehaltend, diesem Ersuchen bereitwilligst nach. D. Red.)

Der lyrische Gesang in Verbindung mit der oratorischen Musik erzeugte in Italien einst die Oper und bereitete durch seine allseitigere und weltliche Richtung die Befreiung der musikalischen Kunst von dem blos kirchlichen Dienste vor. Mit dem Sinken der italienischen Kunstblüthe, mit dem Welken der italienischen Poesie verschwand auch in Italien die Lyrik der Musik in ihrer eigenthümlichen Form; denn nur die Dichtkunst ist ihr erhaltender Quell, nur sie kann ihrem Ausdruck zunächst Worte geben und das Bedürfniss wecken, aus voller Brust zu singen, was der Dichter das Herz klar empfinden lässt. Mit der Zunahme der inneren Entleerung und der sinnlicheren Oberflächlichkeit, welche die moderne Kunstbildung der Italiener charakterisirt, wurde der Hang zur dramatischen Form, zum leidenschaftlichen äusseren Ausdruck überwiegend, und die Oper unterdrückte alle möglichen übrigen Gattungen der musikalischen Kunst, mit Ausnahme der Kirchenmusik, welche, obwohl immer mehr sinkend und durch den Zeitgeist entstellt und entwürdigt, von der katholischen Religion als ein mächtiger und schöner Theil ihres Cultus festgehalten wurde.

Ganz anders gestaltete sich die Lyrik in der deutschen Musik. Die deutsche Neigung zum innerlichen Gemüthsleben, zu den tiefen und geheimen Regungen der Seele liess den lyrischen Gesang eine bevorzugte Gattung der musikalischen Kunst werden; die spätere Entwicklung und Blüthe der deutschen Poesie, die steigende enge und ursprünglichste Verbindung der poetischen Lyrik mit der Gefühlswelt der deutschen Nation erhob auch die Lyrik der Musik zu einem geschätzten und besonders geliebten nationalen Eigenthum, zu einem reichen volkseigenen Quell der Musik überhaupt und im Umfang des Gesangs zu umfassender und vollendeter Gestaltung.

Von dem jetzigen Standpunkt des lyrischen Gesangs aus mag es wohl anstehen, umzuschauen nach seinen Anfängen, nach dem Pfade, den diejenigen einschlugen, welche Jahrhunderte vor uns den heimathlichen Sang anstimmten und pflegten, um zu erkunden, ob hier eine historische nationaleigene Fortbildung stattfand, ob unsere Tonweisen, unsere Empfindungen mit den früheren noch wohl zusammenstimmen; ob derselbe Geist, welcher in der Poesie in reger Entwicklung wirkte, auch in der Musik, wo ein historischer Rückblick und bewusste Kenntniss viel weniger oder gar nicht thätig war, fort und fort schaffte und instinctmässig zu gleichem Sinne zusammenhielt.

Die Thatsache bejahet dies, ein Blick auf die ältesten weltlichen deutschen Lieder, welche schon im sechszehnten Jahrhundert und besonders in der ersten Hälfte des siebzehnten

*) Zugleich als einführendes Vorwort zu »Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627—1650, componirt von H. Albert, G. Voigtländer und J. Nauwach, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte«, herausgegeben von C. Banck. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Digitized by Google

vielfach entstanden und vorbereitet wurden, bestätigt es. Die gelehrte Kirchenmusik sah zwar mit einiger Scheelsucht auf diese Lieder der Weltlust hinab, aber vom Bürger und vom Volke wurden sie mit Liebe und Lust im häuslichen Kreise gepflegt, deutsche Dichter, denen die selbständige Erhebung deutscher Poesie ohne fremde Nachahmung am Herzen lag, gaben ihnen Worte, die Tonsetzer populäre Melodien; und wollte man für Messen und geistliche Gesänge allgemeinste Anziehungskraft gewinnen, so nahm man wohl für sie die bewegteren, angenehmeren Volksliederweisen als Motive zu Hilfe. Und mit der lyrischen Poesie, welche der Reformation entsprang, wurde dem musikalischen Liede auch nach der ernsten und religiösen Seite hin ein würdiger Anhalt verliehen. In den Liederbüchern jener Zeit traten die Componisten sowohl selbst producirend, als auch sammelnd und bearbeitend auf; französische, italienische, auch polnische Weisen wurden den Sammlungen einverleibt. Bei der Wahl derselben betheiligte sich jedenfalls die Sympathie des Volksgeschmacks und aus ihm ging augenscheinlich die Nationalisirung der Weisen hervor, welche sich dann von den schwerfälligeren, harmonisch steiferen Tonfolgen der Meister theils ausschieden, theils auch dieselben zu ähnlichem freieren und flüssigeren Melodiegange hindrängten. Die deutschen Liederdichter waren den Componisten der noch jungen musikalischen Kunst allerdings an durchgebildeter Form und an Gedankenreichthum schon bei weitem überlegen, bis sie später durch die unheilvolle französirende Nachahmungssucht einen bedauernswerthen Rückfall erlitten.

Nach manchen verdienstlichen Vorgängen in der historischen Erforschung über diese weltliche Entwickelungsphase des deutschen lyrischen Gesangs (Kiesewetter, C. F. Becker etc.) erscheint es als eine mögliche und interessante Aufgabe, auch das grössere musikalische Publicum mit der lyrischen Hausmusik unserer Voreltern näher und durch praktischen Genuss bekannt zu machen. Es dürfte dabei nicht das Princip festgehalten werden, ältere Lieder in ihrer damaligen Schreibweise mit authentischer Genauigkeit bekannt zu machen, sondern denselben unbeschadet ihrer Originalität eine musikalische Fassung zu geben, welche der heutigen musikalischen Bildung nicht fremd erscheint. Manche Lieder zweihundertjährigen Alters stellen sich mit geringer harmonischer Aenderung und einfacher Umschreibung der Begleitung in unverändertem Wesen so frisch, innig, ausdrucksvoll und charakteristisch dar, als wären sie eben jetzt empfunden und verfasst. Etwa, als wenn wir einem Menschen in alterthümlicher barocker Tracht, der uns wie eine verjährte ungeniessbare Figur der Vorzeit erscheint, ein modernes passendes Wamms anziehen und nun eine jugendliche Wohlgestalt, einen frischen und bald mit uns eng befreundeten Gast in ihm erhalten.

Der anlockendste und eigenthümlichste dieser alten Sänger war unser Landsmann Heinrich Albert — über den sowohl C. F. Becker, *) als auch Literaturhistoriker, z. B. W. Müller und Andere, Biographisches berichten. Er wurde am 28. Juni 1604 in Lobenstein im sächsischen Voigtlande geboren. Zuerst Student der Rechte auf Leipzigs Universität, zog er bald vor, sich seiner Lieblingsneigung, der Musik, ganz zu ergeben, in welcher er in Dresden von seinem berühmten Oheim, dem sächsischen Capellmeister Heinrich Schütz, seine weitere Ausbildung empfing. Nach Königsberg ging er 1626 und machte sich sehr bald durch seine weltlichen und geistlichen Lieder, welche sowohl der Mund des Volkes als der Cultus der Kirche aufnahm, geschätzt und beliebt, so dass er 1631 als Organist in Königsberg angestellt wurde. H. Albert's Werk der: »Arien, etliche theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guter Sitten, keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder, zum Singen und Spielen gesetzt von H. Alberten«, führt uns dort in einen Kreis kunstsinniger, verwandter Freunde, deren Wirken und Schaffen uns zugleich ein charakteristisches und schönes Bild des deutschen lyrischen Gesangs hinsichtlich seines Entstehens und seines Genusses giebt. Wir finden hier Albert besonders mit den Poeten Simon Dach und Robert Roberthin in engster Vereinigung. Der Erstere ist den gebildeten Köpfen ein durchaus bekannter Mann, weniger aber der Zweite.

Robert Roberthin, in Königsberg 1600 geboren, war dort churfürstl. preuss. Ober- und Regimentssecretär und starb 1648. Dieser Ehrenmann widmete der Kunst sein wärmstes Streben und jedem Talent seine sorgende Hülfe und freundliche Pflege, wobei ihn eine glückliche Lebensstellung und die Gunst des Churfürsten wahrscheinlich begünstigten. Simon Dach hat seinem freundschaftlichen Schutz und seiner Sorge für eine günstige und gesicherte Existenz die Rettung seiner Poesie, ja seines Lebens zu danken. Auch Albert's Freund war Roberthin, und nicht blos innige Freundschaft und die Neigung zur Kunst verband diese beiden begabten Männer, sondern auch die eigene, ausübende poetische Kraft, deren oft so schöne Früchte sich übrigens nur in dem genannten Werke vorfinden. Und wie die drei Freunde nicht blos im ernsteren Kunststreben, sondern auch im heiteren geselligen Treiben eng verbrüdert lebten, davon legt ausser jener Liedersammlung noch ein kleines Werkchen Albert's, »Musikalische Kürbishütten« (in 3 Stimmen), thatsächlich Zeugniss ab. In einem reizenden Gärtchen nämlich, welches Albert bei Königsberg erworben, kamen die Freunde oft zusammen und tranken der Kunst und der Freundschaft manches Glas, und eine Kürbishütte mag der allerheiligste Raum für diese geselligen Freuden gewesen sein. Auf die Kürbisse hatte nun Albert die Namen der Freunde und kurze Reime gekritzelt und auf Roberthin's Wunsch auch in Musik gesetzt, dass man sie gleich im Grünen absingen könne. Noch andere Männer gehörten zu diesem Kreise, deren Namen wir wohl grösstentheils in dem Liederwerke als Poeten oder sonst auch genannt finden: Andreas Adersbach, Joh. Peter Titz, Chr. Kaldenbach, G. Mylius und andere, nur mit ihren Schäfernamen genannte.

Von diesem Zusammenwirken im traulichsten Vereine, wo die Begegnisse im Familienleben und die Verhältnisse edler Freunde und Gönner in Freude und Schmerz Veranlassung zum herzlichen Erguss im Dichten und Singen gaben, bietet jenes grosse achttheilige Liederwerk volle Beweise. Da sind Liebeslieder, welche das Liebestreiben der Freunde, ihr Schmachten und ihre Erhörung besingen, Hochzeitgesänge, die ihr Ehebündniss feiern, Lieder endlich, welche voll Klage und auch voll Trost und Erhebung bei dem Hinscheiden der Liebenden sprachen; endlich werden manche Vorfälle und Feierlichkeiten, betreffend das churfürstliche Haus, oder die damaligen wechselnden Kriegszeiten, besungen. Bei allen diesen Gelegenheitsliedern sind die Namen der Betheiligten bemerkt, wobei noch manche Familie Königsbergs den ihrigen finden möchte. Albert's günstige Stellung und die Hochschätzung, die er genoss und die ihm vom churfürstlichen Hause und vielen hochgestellten Männern bewiesen wurde, erwarben ihm auch Feinde und Neider, die ihn weidlich gequält haben mögen, wie wir beiläufig aus Trostesworten und Ermuthigungen schliessen dürfen, die ihm Dach zuruft. Ja Albert hätte deshalb vielleicht ohne die Fesseln der Freundschaft und Liebe Königsberg verlassen; die letzteren fand er in der Ehe mit Elisabeth Starke, welche 1638 geschlossen wurde.

Diesen künstlerisch fruchtbaren Freundeskreis riss allmälig der Tod auseinander. Robert Roberthin verschied 1648, und es findet sich auf seinen Tod das schöne Lied »Ich bin ja, Herr, in Deiner Macht«, welches »bereits etzliche Jahre vorher auf Begehren des nunmehro in Gott ruhenden liebenden Mannes« von Simon Dach geschrieben wurde. Wie die weiteren Reihen des

*) Hausmusik in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert.

Digitized by Google

Freundeskreises sich um die Zeit lichteten, besagen deutlich genug die letzteren Theile von Albert's Liederbuch.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ Den Reigen der diesjährigen Concerte eröffnete der »Männergesangverein« mit der im Sophienbadsaale am 4. November (Mendelssohn's Sterbetag) abgehaltenen Gedenk- und Stiftungsfestliedertafel. Als Novitäten wurden daselbst ein in volksthümlicher Weise gehaltener Chor von Herbeck »Der Verliebte«, und ein Cyklus von Chorgesängen »Poeten auf der Alm« von Engelsberg (Dr. Schön in Wien) zu Gehör gebracht und erfreuten sich beide Compositionen ungetheilten Beifalls. Die »Poeten auf der Alm«, eine Gesellschaft junger Männer darstellend, die auf einer Alpenparthie ihrer poetischen Begeisterung durch Citate aus deutschen Dichtern Luft macht, zählen zu den gelungensten, stimmungsvollsten Tondichtungen des Componisten, der namentlich auf dem Gebiet des musikalischen Scherzes rasche und entschiedene Erfolge zu erringen wusste. — Im ersten philharmonischen Concert gelangten unter Dessoff's Leitung Mendelssohn's Ruy Blas-Ouvertüre und jene zu »Lodoiska« von Cherubini, sodann die B-Symphonie von Beethoven, und als neu die viersätzige Suite in Canonform für Streichinstrumente von Julius Grimm zur Aufführung. Diese letztere sehr anziehende Composition hatte sich, insbesondere was die ersten drei Sätze anbelangt, einer ausgezeichneten Aufnahme zu erfreuen. — Das Programm des ersten »Gesellschaftsconcerts« enthielt S. Bach's Cantate: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«*), N. Gade's Ballade: »Erlkönigs Tochter« und das A moll-Violin-Concert von Molique, letzteres von Ferd. Laub in eminenter Weise vorgetragen. Die Ballade, in welcher Frau Passy-Cornet, Frl. Bettelheim und Herr Bignio die Soli sangen, wurde mit ungleich wärmerem Antheil aufgenommen, als dies vor Jahren der Fall war. — Die Quartettproductionen Hellmesberger's und Laub's üben auch diesmal wieder ihre ungeschwächte Anziehungskraft auf die Freunde der Kammermusik. Das Programm des Ersteren ist reich ausgestattet. Beethoven fehlt in keiner der acht Soiréen und ist mit Op. 127, 130 und 135 vertreten. Ihm reihen sich an Bach, Mozart, Mendelssohn und Schumann. Fünf Novitäten (von Rubinstein, Brahms, Hager, Preyer und Emanuel Bach) sind zur Aufführung bestimmt, und als Gäste werden Clara Schumann, Ernst Pauer und Alfred Jaell mitwirken. Frl. Auguste Kolàr aus Prag hat bereits in der ersten Soirée als Gast in dem grossen Es-Trio von Beethoven mit verdientem Beifall debutirt. In Laub's erster Quartettproduction, die, im Ganzen genommen, nicht eben zu den gelungensten zählte, trug der Pianist Eduard Horn mit dem ebenso correcten als verständigen Vortrag des Clavierparts in dem Schumann'schen Clavierquartett den entschiedensten Erfolg davon. Das B-Quartett von Haydn und jenes in B von Beethoven aus Op. 18 vermochten nicht zu zünden. Die Quartettisten hatten sich eben noch nicht vollständig ineinander gefunden.

Im Hofoperntheater hat das Ballet »Flick und Flock« die Rolle der »Carnevals-Abenteuer« übernommen; das Haus ist jedesmal ausverkauft. — Der »Wasserträger« und »Euryanthe« figuriren wieder nach längerer Pause im Repertoire und werden von dem Publicum »achtungsvoll« hingenommen. Frau Kainz-Prause ist jedenfalls eine schätzbare neue Acquisition der hiesigen Oper. Von Frl. Murska und Tellheim heisst es, dass sie aus dem Verband des Hofoperntheaters scheiden werden, und dass Frau Passy-Cornet Chancen habe, engagirt zu werden.

*) Es scheint uns durchaus bedenklich, Bach'sche Cantaten in Concerten mit gemischtem Programm aufzuführen. Sie gehören entschieden in »geistliche Concerte«. D. Red.

Leipzig. *S. B.* Das relativ Wichtigste, was das siebente Abonnement-Concert brachte, waren zwei bisher unbekannte Entr'actes zu dem Drama »Rosamunde« von Franz Schubert. Ungeachtet der Unbekanntschaft des Publicums mit dem Drama mundeten sie unserem Publicum doch sehr, und sind auch von uns als sehr hübsche und interessante Musikstücke zu bezeichnen. Das erste derselben, ein lyrisches Andante mit zwei Mittelsätzen, kann am leichtesten für sich verstanden und genossen werden. Das andere, ein vielgestaltiges und ziemlich ausgedehntes, mit dramatischen Stellen vielfach durchschossenes Stück, ist auf's erste Mal hören kaum vollständig zu übersehen und bedarf gewiss der Erläuterung durch die Vorgänge des Dramas. Aecht Schubert'sch überraschende Modulationen, von zum Theil seltsamer Instrumentirung getragen, schaurige Tremolos und Posaunengänge, dann ritterliche Marschthemen und Anderes scheinen mehr auf romantischen Spuk als auf innere Verwickelungen und Herzensangelegenheiten hinzudeuten. Kreissle's Buch über Schubert enthält über das Schauspiel von Wilh. Chézy (nicht Körner — wie in einem hiesigen Blatte gesagt und woran die seltsamsten und natürlich ganz irrigen Auslegungen geknüpft wurden) Genügendes, dagegen so viel wie nichts über diese Entr'actes, die dem Verfasser nicht speciell bekannt zu sein schienen.

Das Concert begann mit S. Bach's Concert für Streichinstrumente in G dur, welches, vortrefflich ausgeführt, abermals grossen Genuss gewährte. Vielleicht wäre noch eine gleichmässigere Besetzung der Stimmen (namentlich im ersten Satze) vortheilhaft gewesen, die erste Geige war auffallend stärker als die Mittelstimmen, namentlich Bratschen. — Den Schluss bildete Schumann's C dur-Symphonie, entschieden die grossartigste des Meisters, welche in melodischer und harmonischer Beziehung ungemein viel Neues und Schönes enthält, während uns das rhythmische Element mitunter weniger glücklich scheint. Die Ausführung war im Ganzen unseres Orchesters würdig, nur in den ersten Violinen die Reinheit nicht vollkommen, es schien, als ob die mitwirkenden jüngeren Kräfte (Schüler des Conservatoriums) in den hier häufig angewendeten, gewagten sehr hohen Applicaturen nicht die nöthige Sicherheit besässen. — Der Gesang war durch Vorträge des Fräul. Suvanny vom hiesigen Stadttheater vertreten. Berücksichtigt man, wie oft Theatersänger im Concert eine stärkere Probe kläglich bestehen, so kann Frl. Suvanny mit dem Erfolg, welchen sie davontrug, ausnehmend zufrieden sein. In der That war ihre Leistung (in Mozart's Recitativ und Arie aus Idomeneo »*Solitudini amichi*«, dann Liedern von Mendelssohn [»Erster Verlust«] und Schubert [»Gretchen am Spinnrade«]) recht verdienstlich. Ist der Stimmklang auch nicht überall nobel und metallreich genug, ist an der Gesangmethode noch das zu häufige Ineinanderschleifen der Töne (abwärts und aufwärts) auszusetzen, so war doch die grosse Reinheit der Intonation, die deutliche, wenn auch etwas harte Textaussprache und der verständige Vortrag alles Lobes werth. Das »Gretchen am Spinnrade« hätte freilich eine tiefere Auffassung des Gesangs — und eine etwas mehr herausgehende Clavierbegleitung vertragen. — Im Ganzen gehörte dieses siebente Concert zu den besten, die wir in dieser Saison gehört.

Nachrichten.

Im zweiten Gürzenich-Concert in Köln wurden Gluck's Ouvertüre zur »Iphigenie in Aulis«, Mozart's Clavierconcert in D-moll (Frl. A. Zimmermann), Haydn's Variationen »Gott erhalte Franz den Kaiser« (Gebrüder Müller), Beethoven's C-Messe und Schumann's B dur-Symphonie zu Gehör gebracht. Auch eine tadelnswerthe Vermischung von Kirchen- und Concertmusik! (Siehe oben Bericht aus Wien.)

In einer der letzten Symphonie-Soiréen der königl. Capelle in Berlin kam Hiller's E moll-Symphonie unter lebhaftem Beifall zur

Digitized by Google

Aufführung. Das Werk ist übrigens schon früher einmal daselbst aufgeführt worden. — Bei der Aufführung des »Messias« durch die »Singacademie« ist eine grössere Anzahl von Recitativen und Arien wegen Mangel eines guten Tenor (! in Berlin !) vom Sopran übernommen worden.

Das zweite Abonnement-Concert der Dresdner Hofcapelle brachte Cherubini's Lodoiska- und Spohr's Alchymist-Ouvertüre, dann Haydn's Militär-Symphonie und Schumann's Symphonie in C.

Am 31. Oct. fand in Frankfurt ein Concert statt, dessen Erfolg man abwägen kann, wenn man hört, dass darin Joachim, Frau Schumann und deren Tochter, Fräul. Elise Schumann, zusammenwirkten.

W. Bargiel's erstes Debut als Dirigent der Concerte in Rotterdam soll nach einem Bericht der »Signale« sehr glücklich ausgefallen sein; das Concert brachte Beethoven's Symphonie in B, Schumann's Symphonie in D-moll, dann die Ouvertüren zum Wasserträger von Cherubini, und zu den Hebriden von Mendelssohn.

Im zweiten *Concert populaire* (2. October) in Paris wurde Beethoven's Leonoren-Ouvertüre mit grossem Jubel zur Aufführung gebracht. Die übrigen Nummern des Concerts bestanden aus Meyerbeer's Schillermarsch, G moll-Symphonie von Mozart, Allegretto von Mendelssohn (aus einem Quartett). — In denselben Concerten am 12. Nov. wurde Beethoven's Septett von allen Streichern bei einfachen Blasinstrumenten gespielt! Wo denkt Herr Pasdeloup hin?

Das erste Abonnement-Concert in Barmen brachte Mendelssohn's »Elias«, wobei die Soli von den Fräul. Wigand und Martini aus Leipzig, dann Frl. Mann aus Barmen, Herrn Goebbels aus Aachen und Herrn Stägemann aus Hannover gesungen wurden. Die Orgelbegleitung war Herrn G. Ewald aus Barmen übertragen.

Herther's Oper »Der Abt von St. Gallen« kam in Hamburg mit Beifall zur Aufführung; einige Streichungen sollen dem Werke vortheilhaft gewesen sein.

Aus Freiberg in Sachsen wird uns gemeldet: In diesem Winter giebt nun auch unser Stadtmusikchor, ähnlich wie es in Chemnitz und Glauchau geschieht, Abonnementconcerte, in welchen anerkannte Künstler mitwirken sollen. Das erste dieser Concerte fand am 30. Oct. im Kämpf'schen Saale statt, einem Locale, das leider noch immer mit störenden Eigenthümlichkeiten behaftet ist. Dieser Concertabend wurde dadurch anziehend, dass der 13jährige Georg Leitert, Sohn eines Dresdner Hoforchestermitglieds, als Pianist mitwirkte. Er spielte unter Direction des Vaters das G moll-Concert von Mendelssohn, Gigue (B-dur) und A moll-Fuge von S. Bach und Rhapsodie hongroise Nr. 10 von Liszt. Seit seinem vorjährigen Auftreten hier, wo er das Weber'sche Concertstück vortrug, hatte der junge Künstler sichtlich bedeutende Fortschritte gemacht. Er bewältigte ziemlich sicher das Technische dieser Stücke, wurde jedoch im Tuttispiel von der Ausgiebigkeit eines entlehnten Pianinos begreiflich nicht ausreichend unterstützt. Wenn man im Spiel vielleicht noch lebendigere Accentuation und feinere Schattirung wünschen dürfte, so zeugte doch der Vortrag von einem für diese Altersstufe ausserordentlichen und seltenen Verständniss und gewann durch das Auswendigspielen. Der Knabe erntete reichen Beifall. — Das Orchester bot uns die Ouvertüren zu Euryanthe und Lodoiska, sowie Andante aus der Chor-Symphonie von Beethoven. Diese Stücke, namentlich die mit Eifer vorgetragenen Ouvertüren, gelangen, einzelne Unsauberkeiten abgerechnet, recht gut.

Herr Emil Naumann veröffentlicht in Nr. 45 der »Neuen Berliner Musikzeitung« interessante ungedruckte Briefe Mendelssohn's und ebenso charakteristische Mittheilungen über dessen Verfahren beim Unterricht in der Composition.

Der holländische Tonsetzer W. F. G. Nicolai hat Schiller's »Lied von der Glocke« für Solostimmen, Chor und Orchester neu componirt und wird das Werk im Haag zur Aufführung bringen.

Dr. Ed. Hanslick veröffentlicht in den »Signalen« Nr. 47 einen Brief J. Haydn's an den Secretär der Wiener Tonkünstler-Societät, nebst sehr spasshaften Enthüllungen über das Benehmen dieser Societät dem lebenden Meister gegenüber.

Max Bruch wurde zum correspondirenden Ehrenmitglied des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst ernannt.

Die Leuckart'sche Ausgabe der Mozart'schen Clavier-Concerte, -Quartette u. s. w. in 4händigem Arrangement von H. Ulrich ist nun vollständig erschienen und kann dem musikalischen Publicum bestens empfohlen werden.

ANZEIGER.

[182]

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in **Leipzig** erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

	Thlr. Ngr.
Barnett, John Francis, Valses de Saison pour Piano.	
Nr. 1. Le Printemps	— 15
- 2. L'été	— 15
- 3. L'automne	— 15
- 4. L'hiver	— 15
Davidoff, Chs., Op. 14. 2me Concerto pour le Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano, avec Piano	2 15
Hering, Carl, Op. 78. Zwei Gesänge (Frühling und Liebe von Hoffmann von Fallersleben. — Erste Liebe von Egon Ebert) für eine Singstimme (Sopran oder Tenor) mit Begleitung des Pianoforte	— 12½
Hiller, Ferd., Op. 119. »Pfingsten«, Gedicht von Immergrün, für Chor und Orchester.	
Partitur	2 —
Orchesterstimmen	3 —
Chorstimmen (à 5 Ngr.)	— 20
Clavierauszug	1 10
Kücken, Fr., Op. 80 **Nr. 2.** »Es geht so Mancher dir vorbei«, Gedicht von A. Zink, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 10
—— Op. 80 **Nr. 2.** Ausgabe für Mezzo-Sopran oder Alt mit Pianoforte	— 10
Lacombe, Louis, Op. 52 (en 2 Livres.). Six Romances sans paroles pour Piano. Liv. I	— 15
Liv. II	— 20
Methfessel, A., Op. 130b. Makrobiotik (Epigramm von Lessing) für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen	— 17½
Raff, Joach., Op. 117. Fest-Ouverture für das grosse Orchester.	
Partitur	2 20
Orchesterstimmen	4 —
Clavier-Auszug zu 4 Händen vom Componisten	1 15
Willmers, Rudolph, Op. 118. Romantische Episode. Fantasiestück für Pianoforte	— 25

[183]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von **Fritz Schuberth** in Hamburg.

	Thlr. Ngr.
Bruyck, Carl van, Variationen f. Pfte. Op. 12. Heft I. II. à 15 Sgr.	1 —
Bülow, Hans von, 5 Lieder f. 1 Singst. mit Pfte.	— 20
Deprosse, A., Wiegenlied f. Violine mit Pfte. Op. 2	— 10
—— **3 zweistimmige Lieder** f. Sopran und Alt mit Begleitung des Pfte. Op. 20	— 25
—— **Andante mit Variationen, Intermezzi und Fugato** für zwei Pianoforte. Op. 22	1 25
—— **3 Lieder** f. zwei weibliche Stimmen (hohen Sopran und Mezzo-Sopran) mit Pfte. Op. 25	1 —
Emmerich, Rob., 3 Lieder f. Mezzo-Sopran oder Bariton mit Begleit. des Pfte. Op. 28	— 15
Golinelli, S., L'Allegresse. Valse-Fantaisie pour Piano. Op. 147	— 20
—— **Addio.** Andantino pour Piano. Ed. orig.	— 10
—— **Addio.** Andantino pour Piano. Ed. facilit.	— 10
Grädener, Carl G. P., 2tes Trio f. Pfte., Violine u. Violoncell. Op. 35	2 25
Graue, C. D., Ständchen an eine Braut f. Pfte. Op. 6	— 10
Hasert, R., Improvisationen über deutsche Weisen für Pfte. Op. 35.	
Nr. 1. Mantellied	— 10
- 2. Loreley	— 10
- 3. Thüring. Volkslied.	— 10
Kummer, G., An der Mühle im Hain. Idylle für Pfte. Op. 152	— 17½
Sammlung russischer Romanzen mit **russischem** und deutschem Text für 1 Singstimme mit Begleitung des Pfte. Nr. 156—180	5 10

Digitized by Google

[184]

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Neuere Werke für das Pianoforte zu 2 Händen.

	Thlr. Ngr.
Krzyzanowski, J., Op. 37. Polonaise	— 25
Le Couppey, Félix, Op. 21. Le Style. 25 Etudes de Genre	1 20
—— Op. 22. Le Rhythme. (Ecole de la Mesure.) 25 Etudes faciles et sans Octaves	1 15
Lefebure-Wély, Op. 139. Armide de Gluck. Morceau de Concert varié avec Prélude	— 25
—— Op. 140. Les Maraudeurs. Caprice de genre	— 20
—— Op. 142. Une âme au ciel. Mélodie religieuse	— 15
—— Op. 143. Le fifre du regiment. Fantaisie-Polka	— 15
—— Op. 144. Blondette. Mélodie-Valse	— 15
—— Op. 145. Dans la prairie. Scherzo	— 15
—— Op. 146. Les hirondelles au retour. Nocturne	— 18
—— Op. 147. En avant marche. Grand Galop	— 20
—— Op. 151. Pensées d'Album.	
Nr. 1. Nuit d'Orient. Rêverie	— 15
- 2. La Czarienne. Marche	— 20
- 3. Les Lagunes. Nocturne	— 20
- 4. La Viennoise. Mazurka	— 15
- 5. Le Myosotis. Lied	— 20
- 6. The Derby. Galop	— 15
Lübeck, E., Op. 11. Tarantelle	— 20
—— Op. 13. Berceuse	— 15
—— Op. 14. Polonaise. Grand Morceau de Concert	— 20
Magnus, D., Op. 62. Au gré des flots. Caprice-Etude	— 18
—— Op. 66. Un voeu à la vierge. Morceau de genre	— 15
—— Op. 70. Nocturne	— 15
—— Op. 71. Souvenir du clocher. Andante religioso	— 15
—— Op. 73. Chanson du temps passé. Idylle	— 15
—— Op. 74. L'Adieu du Pêcheur. Esquisse musicale	— 12½
—— Op. 76. Marche des Mandarins. Caprice chinois	— 18
—— Op. 77. Harmonie des flots. Caprice-Mazurka	— 15
Markull, F. W., Op. 87. Gondoliera	— 18
—— Op. 88. Jagdstück	— 20
Meinardus, Ludwig, Op. 16. Suite (Nr. 2)	— 25
Merkel, G., Op. 29. Maienblüthe. Salonstück	— 15
Meumann, E., Op. 13. Caprice	— 25
—— Op. 14. Allegro serioso	— 25
—— Op. 15. Polonaise de Concert pour le Piano	— 22½
Molique, B., Marsch aus dem Oratorium Abraham	— 7½
Norbert, F., Op. 20. Deux Illustrations. Nr. 1. Choeur de Soldats. Nr. 2. Kermesse et Valse de l'Opéra: Faust de Gounod	— 25
Reinecke, C., Cadenzen zu W. A. Mozart's Clavier-Concerten. Nr. 1. Zum Concerte Nr. 1 in C dur. Nr. 2. Zum Concerte Nr. 20 in D dur à	— 15
—— 27 leichte Clavierstücke. Bearbeitet nach den Kinderliedern Op. 37, 63 und 75	— 20
Rheinberger, Jos., Op. 5. 3 kleine Concertstücke. Nr. 1. Die Jagd, Impromptu. Nr. 2. Toccatina. Nr. 3. Fuge für das Pianoforte	— 25
Richter, E. F., Op. 27. Sonate. Cis moll	1 5
Röhr, L., Op. 20. Zwei Paraphrasen über Lieder von Mendelssohn.	
Nr. 1. O Thäler weit, o Höhen	— 15
- 2. Jagdlied	— 15
—— Op. 24. Der Triller. 8 Uebungsstücke zur Erlernung des Trillers als Vorübungen zu den Triller-Etuden von Clementi etc.	— 20
—— Op. 26. Elsa. 2 Improvisationen über Melodien der Elsa aus R. Wagner's Lohengrin. Nr. 1 und 2 à	— 20
Sabinin, Marthe, Op. 5. Portraits musicals. 11 Pièces de Salon	1 20
Schulthes, W., Op. 28. Maris stella. Barcarole	— 20
Seiss, I., Op. 2. Arabesken. Kleine Stücke	— 25
Seitz, Rob., Zwei Lieder ohne Worte für das Pianoforte	— 12
Siebmann, Fr., Op. 28. Kleine Phantasiebilder	1 —
Stolze, H. W., Op. 25. Marsch aus der Oper Claudine von Villa Bella, arr.	— 7½
Taubert, W., Op. 8. Sechs Scherzi. Neue revidirte Ausgabe	— 25
Thalberg, S., Air d'Amazily de Fernand Cortez de Spontini. Transcription	— 17½
—— Deuxième Morceau sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti. Scène et Choeur du 2e Acte, transcrits	— 22½
—— Auf Flügeln des Gesanges. Lied von Felix Mendelssohn Bartholdy, für das Pianoforte übertragen	— 15
Terschak, A., Op. 30. 2 Morceaux (Nr. 1. Rêverie. Nr. 2. Chant des matelots)	— 18
—— Op. 31. Chant de Gondoliers	— 18
—— Op. 32. L'Espérance. Morceau de Salon	— 18
—— Op. 33. Sérénade	— 18
—— Op. 34. Chant de Bédouines	— 20
—— Op. 35. L'Amazone. Marche de bravoure	— 20
Trutschel, A., Op. 25. Zwölf leichte Clavierstücke (C dur) im Violinschlüssel für den ersten Unterricht	— 15
—— Op. 26. Acht Kinderlieder ohne Worte für den Unterricht am Pianoforte	— 15
—— Op. 27. Fliegende Blättchen. 4 leichte Charakterstücke	— 15
Vogt, J., Op. 26. Douze grandes Etudes. Cah. 1. 2 à	1 7½
—— Op. 39. Valse brillante	— 20
—— Op. 68. Trois Valses-Impromptus pour le Piano	— 20
—— Op. 69. 3 Impromptus für das Pianoforte	— 20
—— Op. 78. 6 Salonstücke für das Pianoforte	— 25
Wachtmann, C., Op. 53. La Brise du Soir. Morceau élégant	— 20
—— Op. 54. Conte arabe. Ballade	— 15
—— Op. 55. L'Adieu. Nocturne	— 15
—— Marches celèbres. Transcriptions faciles sans octaves pour Piano.	
Nr. 1. Marche de noces de F. Mendelssohn Bartholdy	— 10
- 2. — du sacre de G. Meyerbeer	— 10
- 3. — funèbre tirée de l'oeuvre 35 de F. Chopin	— 7½
- 4. — funèbre tirée de l'oeuvre 26 de L. v. Beethoven	— 7½
- 5. — tirée du Capriccio, Oeuvre 22 de F. Mendelssohn Bartholdy	— 10
- 6. — d'Athalia de F. Mendelssohn Bartholdy	— 10
- 7. — fantastique tirée de l'oeuvre 39 de F. Chopin	— 7½
- 8. — de noces d'Elsa de l'opéra »Lohengrin« de R. Wagner	— 10
Wagner, F., Op. 3. Ernst und Scherz. 2 Impromptus	1 —
—— Op. 4. Lied ohne Worte. Gondellied	— 20
Weil, O., Op. 3. Danses sérieuses	— 20
—— Op. 4. Phantasiestücke	— 22
—— Op. 6. Fliegende Blätter. Leichte Stücke	1 —
Witte, G. H., Op. 1. Walzer für das Pianoforte	— 15
Wolff, B., Op. 10. Bilder aus dem Tonleben. Phantasien für das Pianoforte	— 22½
—— Op. 11. Gondola für das Pianoforte	— 15
—— Op. 12. 3 Impromptus für das Pianoforte	— 15
Zarzycki, Alexandre, Op. 4. Grande Valse	— 18
—— Op. 5. Barcarolle	— 18

[185] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

Sonaten für Klavier

von

Dom. Scarlatti.

Heft I. Nr. 1—12. . . . Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
- II. Nr. 13—22. . . . - 1 Thlr. 15 Ngr.

Die Fortsetzung dieser von Herrn G. Nottebohm in Wien besorgten Ausgabe erfolgt nächstens.

[186] **Pianinos, Pianos und Flügel**

in allen Gattungen und **vorzüglich** in jeder Hinsicht, sind ausserordentlich preiswerth und unter Garantie zu haben bei

Wirth & Rathmann in **Leipzig**, Centralhalle.

[187] **Metronomen nach Mälzel**

durch **Breitkopf und Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Metronomen mit einfacher Pendelbewegung . . . . . 2 Thlr.
Dergl. mit Schlagwerk . . . . . 6 -
Dergl. mit Schlagwerk und Taktglocke . . . . . 7 -

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. November 1865. **Nr. 48.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Robert Schumann als Schriftsteller (Fortsetzung). — Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesangs im 17. Jahrhundert von Carl Banck (Schluss). — Berichte aus Dresden und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Robert Schumann als Schriftsteller.

(Fortsetzung.)

Wenn wir von Schumann's Biographen (denn im strengen Sinne können wir nur Wasielewsky so nennen) hören, wie wenig ihn exacte Wissenschaften anzogen, wie sehr aber von früh an sein Geist in den Regionen der Dichtkunst heimisch war, die ihm namentlich gewisse Lieblingsdichter erschlossen, so finden wir das in seinen Schriften völlig bestätigt. Schumann ist, um es kurz zu sagen, selbst durch und durch Poet, und diese Begabung ist eine ebenso entschiedene bei ihm, wie die musikalische, welche schliesslich Siegerin blieb. Er erscheint in seiner Jugend als der häusliche Gelegenheitspoet, dichtet Räubercomödien, geht später mit dem Plane zu einem Roman um; und so sind auch seine Schriften voll poetischer Ergüsse (ein wirkliches Gedicht findet sich II S. 233); und überhaupt brauchen wir nur auf die Lebendigkeit der Phantasie, den Reichthum an schönen Bildern, die blühende, sehr oft in Wahrheit dichterisch angehauchte Darstellung zu blicken, um darüber nicht im Zweifel zu bleiben. Wenn er zur Erläuterung von Dorn's Tonblumen selbst eine kleine poetische Blumenscene erfindet (I S. 19); wenn er aus einer Besprechung einer Reihe von Tänzen eine vollständige musikalische Scene macht (II S. 9) und später einen ganzen »kunsthistorischen« Ball zu diesem Zwecke arrangirt (II S. 106); wenn er in den »Schwärmbriefen«, die er selbst als Wahrheit und Dichtung bezeichnet, das Leipziger Musikleben schildert (I S. 190 ff.); wenn ihn die Aufführung der 9. Symphonie zu jener dithyrambischen Fastnachtsrede begeistert (I S. 64), und in ernsterer Weise, wenn er die Entstehung seines Verhältnisses zu L. Schunke erzählt: überall sehen wir die Proben eines ächten und reichen poetischen Vermögens.*) Hierhin muss auch noch besonders jene Erfindung »gegensätzlicher Künstlercharaktere« gerechnet werden, welche ihm dazu diente, »verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen« (Vorwort V); es sind lebendige und völlig gerundet dastehende, wenngleich aus seiner eigenen Natur abstrahirte Gestalten. Am häufigsten treten unter ihnen Florestan und Eusebius auf, welche die Hauptgegensätze seines Wesens bezeichnen; am bestimmtesten äussert er sich über sie in seinem ersten Artikel über Chopin**), aus dem wir die Stelle hier einrücken, da er sie in den Gesammelten Schriften unterdrückt hat: »Florestan — ist einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Ausserordentliche schon wie lange vorher geahnt haben; das Seltsame ist ihnen im andern Augenblicke nicht seltsam mehr; das Ungewöhnliche wird im Moment ihr Eigenthum. Eusebius hingegen, so schwärmerisch als gelassen, zieht Blüthe nach Blüthe aus; er fasst schwerer, aber sicherer an, geniesst seltener, aber langsamer und länger; dann ist auch sein Studium strenger und sein Vortrag im Clavierspiele besonnener, aber auch zarter und mechanisch vollendeter als der Florestans.« Diese mehr detaillirte Charakteristik lässt uns das Wesen dieser beiden Figuren noch klarer erkennen, als es seine späteren Aeusserungen thun;*) wenn das leichte Erfassen und Eindringen, das schnelle Beherrschen des Genusses und das Durchdringen zur Kritik, die Abneigung gegen den Stillstand und das Fortstürmen auf neue Bahnen dem Florestan eigen ist, so ist Eusebius der mit Liebe dem Individuellen Nähertretende und sich ins Einzelne Hineinlebende, wobei er auch die Strenge der Arbeit, die Klarheit der Form vor Allem anerkennt und hochhält. So können wir es uns auch vereinigen, wenn Schumann an Berlioz begeisterte Hoffnungen knüpft, und doch wieder mit Liebe bei Hummel, bei Berger, bei den Alten verweilt; und wer von dem ungeregelten Drange, von formeller Unklarheit u. s. w. in Schumann's früheren Werken sprechen will, der möge doch auch diese objective Klarheit beachten, mit der Schumann seine eigene Natur in jenen beiden Gestalten erkennt und mit der ihm das Ziel des Künstlers vorschwebt; in dieser Erkenntniss lag schon von Anfang die sichere Gewähr, dass er über dem »dunkeln Drange« den rechten Weg nicht verfehlen, und, was ihm an Formenklarheit fehlen mochte, sicher erreichen werde.

Wer von Schumann's poetischen Bestrebungen redet, darf den Namen des Schriftstellers nicht unerwähnt lassen, der auf ihn wie kein anderer Einfluss ausgeübt hat, Jean Paul's. Dass ein Geist von Schumann's Anlage, mit einem so reichen Empfindungsleben, dass ihm das gewöhnliche Wort den Ausdruck dafür fast versagte, immer geneigt in

*) Bei Reissmann wird diese Seite kaum berührt.
**) A. Mus. Ztg. 1834 Nr. 49.

*) Abgesehen von den Unterschriften der Namen, woraus man Anhaltspunkte zu ihrer Deutung gewinnt, äussert er sich noch ausdrücklich darüber z. B. I S. 100, II S. 18 und in einem Briefe an Dorn (Wasielewsky S. 360), wo er sagt: »Florestan und Eusebius ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte.«

Digitized by Google

einer geträumten poetischen Welt zu leben, in den Gestalten und Schilderungen Jean Paul's reiche Nahrung finden musste, dass er in ihm Verwandtes erkannte, ist sehr begreiflich; seine Schriften sind denn auch voller Bewunderung für ihn, den er geradezu den Grössten gleichstellt; die Nachahmung seiner Schreibweise merkt man häufig sowohl in humoristischen, wie warm empfundenen Wendungen; er gewann eine völlige Herrschaft über ihn, die ihn »oft dem Wahnsinn nahe brachte«.*) Wenn man nun sieht, wie Schumann bei seiner ungemessenen Verehrung Jean Paul's das Alles übersehen konnte, was wir heutzutage als Schwächen dieses Schriftstellers erkennen, die lose Form seiner Erzählungen, die mangelhafte Beherrschung des Stoffes, die Manierirtheit und Unklarheit der Darstellung, so wird man sich erklären können, wenn er dergleichen Mängel auch bei andern Componisten, mitunter an sich selbst übersah. Aber über sein musikalisches Schaffen, welches ein zu fest begründetes Gesetz in sich selbst trug, gewann jene Traumwelt keinen dauernden Einfluss. Wir wissen nicht, wie sich in späteren Jahren sein dichterischer Geschmack zu Jean Paul gestellt hat; seine Symphonien, seine Lieder, überhaupt die meisten seiner Werke späterer Zeit geben das Zeugniss, dass er über den Jean Paul'schen Einfluss, wenn auch vielleicht unbewusst, Herr geworden war.

Nehmen wir nun diese hohe musikalische und nicht geringe poetische Begabung Schumann's, nehmen wir dazu seine ungewöhnliche Bildung, erinnern wir uns an den für alles Schöne, ja schon für das Streben darnach begeisterten, den innerlich wahren, edlen Menschen, wie er auch für den, welcher ihn nie gekannt hat, aus jeder Zeile hervorleuchtet,**) und denken uns ihn nun als Kritiker, so erhalten wir das Bild eines solchen, wie man ihn bisher nicht gesehen; wir verstehen, wie er nicht blos die Gleichzeitigen belehren, begeistern, aufmuntern konnte, sondern auch für das Verständniss des Früheren die gewichtigsten Fingerzeige liefern, und namentlich auf die Entwicklung des Neuen, auf die Klärung der erwachenden Bestrebungen den grössten Einfluss üben musste. Und wenn uns Einzelnes jetzt auch überschwenglich und subjectiv erscheinen sollte, so müssen wir bedenken, dass es eine ausgeprägte Individualität ist, die zu uns spricht, und dass Schumann in kräftiger lebendiger Jugendzeit schrieb, wo er selbst noch nach Klärung und Beherrschung mannigfacher Eindrücke ringen musste.

Ueber die Grundsätze seiner Kritik spricht er sich mehrfach in charakteristischer Weise aus,***) am schönsten in folgenden Worten (II S. 48): »Die Kritik stellt sich gleichsam der Productivität entgegen: Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffe aus der Hand; Willige schont sie, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze, salutirt sie.« Er verkündet also auch, und zuoberst, Strenge gegen die Mittelmässigkeit; aber man sieht bald, dass auch er davon nur ungern Gebrauch macht; es entspricht ganz der warmen Begeisterung, von der er erfüllt ist, dass er namentlich gegen junge Talente, und dann gegen Alle, die ein gutes Streben bekunden, sich liebevoll entgegenkommend verhält. Das ist nicht jene Charakterlosigkeit, welche wir tadelten, welche zwischen Tüchtigkeit und Unbedeutendheit nicht scheidet und das positive Urtheil scheut; es ist vielmehr die aufrichtige Freude der Hoffnung, die ihm ächtes Streben einflösste, und die reine Absicht, demselben durch Ermunterung Muth zu machen. So wird man sich manches Lob weniger bekannter Tonsetzer, so sein eigenes Wort erklären, dass er am liebsten loben möge (III S. 260); und der warme Ton seiner Besprechungen, wie man ihn bis dahin nicht vernommen hatte, wird noch heute wohlthuend berühren. Dass ihm auch der Ton der Strenge nicht fremd ist, dass er gegen das anmaassend auftretende Nichtige die rechte Sprache zu führen weiss, das zeigt er an mehreren Beispielen. Mit wie schneidender Ironie richtet er sich gegen die Unnatur und Gleissnerei der Meyerbeer'schen Oper! Wahrhaft glänzend zeigt er ihre Geschmacklosigkeit und Unsittlichkeit (denn es ist in ihm immer der ganze Mensch, der urtheilt) in seiner Besprechung der Hugenotten (II S. 220), zu einer Zeit, wo dieselben von Europa bewundert wurden; und an allen Stellen, wo er noch von ihm spricht,*) sehen wir das verletzte Gefühl für Wahrheit und Reinheit der Kunst, sowie den Unwillen, dass ein solches Talent in dem Haschen nach der Volksgunst untergehe. Und so ist ihm nichts verhasster, als Stillosigkeit und künstlerische Heuchelei; er verdammt die Vielschreiber, »deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet«, und namentlich jene Claviercomponisten aus der »deutsch-französischen« Schule; häufig warnt er deutsche Künstler vor dem verführerischen Paris, dessen Lockungen schon mancher seine besseren Grundsätze zum Opfer gebracht habe.**) Werke, durch die die Masse nur vermehrt, nicht auch geistig bereichert werde, will er gar nicht gedruckt sehen (I S. 246); und namentlich weist er jener Suite von Claviercomponisten, die ohne wahre künstlerische Intention entweder nur von den Gedanken Anderer leben, oder überhaupt nur für die Finger schreiben, bald mit Ironie, bald mit Entschiedenheit die ihnen gebührende Stelle an.***) Dabei beirren ihn nicht persönliche Rücksichten; wie er häufig unbekannte Namen hervorzieht, wo er künstlerisches Streben bemerkt, so betont er auch ohne Bedenken die Schwächen und Verkehrtheiten an hochstehenden und von ihm selbst hochgeachteten Künstlern.

(Schluss folgt.)

*) Brief an Rosen, Wasielewsky S. 34.

**) Wenn Wasielewsky S. 127 als Motiv von Schumann's Bestrebungen »einen stets unbefriedigten Ehrgeiz« bezeichnet, so steht die ganze Färbung seiner Schriften und seiner Briefe, die Art, wie er über sich selbst zu sprechen pflegt und wie er sogar solche, die weit unter ihm standen, liebenswürdig als Höhere anerkennt, einer solchen Anschuldigung durchaus entgegen, die auch Wasielewsky nicht weiter begründet hat.

***) Die Kritik, meint er, müsse von productiven Köpfen ausgehen, sonst werde sie immer hintennach kommen (I S. 275).

Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges im siebzehnten Jahrhundert

von Carl Banck.

(Schluss.)

Die acht Theile von Albert's Liederwerk enthalten 192 Gesänge, deren grösserer Theil weltlichen Inhalts ist. Entweder 1) einstimmige, Melodie mit beziffertem Bass zur Begleitung mit

*) II S. 69, 92, 187, 269, III S. 45, 157.

**) »Lieber lauter Rossini's, als Leute, die es Allen recht machen wollen« I S. 243.

***) Dahin Herz I S. 256, II S. 69, 159, Kalkbrenner III S. 158, Döhler I S. 249, II S. 58, III S. 104, Dreyschock II S. 163, IV S. 46, Bertini II S. 19, Czerny III S. 24 (letzterem schlägt er vor eine Pension zu geben, damit er nicht mehr schreibe), L. Schuberth II S. 194 (bei dessen *Souvenirs à Beethoven* ihn wahre Entrüstung ergreift), und auch bei Thalberg, dessen Talent und Künstlerschaft er anerkennt, kann er doch das Gehaltlose, blos Virtuosenhafte seiner Compositionen nicht übersehen (I S. 256, II S. 66 u. s. w.). »Es kömmt die Zeit, wo auch diese Künste im Preise sinken werden, und was bleibt dann dieser Art von Virtuosen noch übrig?« (IV S. 45.)

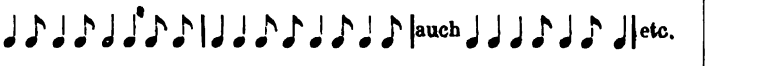
Digitized by Google

Clavicembal, Laute, Teorbe gesetzt. 2) Zweistimmige mit zugefügtem Bass, und dreistimmige auch ohne Begleitung zu singen. Von diesen ist bei weitem der grösste Theil weltlich, oft beschliesst sie ein Ritornell (Symphonie) für Instrumentalausführung, wie denn überhaupt ein Violon zur Begleitung empfohlen wird. 3) Fünfstimmige, in Partitur gesetzte, fast alle ernsten, religiösen Inhalts. Diese letzteren können nach Absicht des Componisten entweder »von einer Stimme gesungen und in den übrigen Stimmen mit Instrumenten begleitet werden (Violine, Flöte, Violen, Violon) oder auch mit fünf Stimmen ohne Instrument (ausser Violon) musiciret werden, dergestalt, dass man die Partien hieraus abschreibe und den Text, welcher sich allenthalben ungezwungen wird unterlegen lassen, darunter setze.« Endlich finden sich 4) noch einige längere cantatenartige Festgesänge, abwechselnde Soli für verschiedene Stimmen mit Instrumentalzwischenspielen (Symphonien) und zum Schluss ein fünfstimmiger einfacher Chorsatz. Dabei, wie überhaupt, ist auch auf mannigfache Instrumentalbesetzung gerechnet, und eine Trombone findet sich einmal ausdrücklich benannt.

Der Gang der Melodie ist bei diesen Liedern allerdings gewöhnlich sehr simpel, gleichmässig und steif auch im Rhythmus, bisweilen aber charakteristisch in Bewegung und Declamation, natürlich gefällig und von wahrer und tiefer Empfindung; man muss von der allgemeinen Masse das Besondere trennen und unterscheiden, um dem noch gefesselten musikalischen Genius damaliger Zeit nicht mit oberflächlicher Anschauung Unrecht zu thun. Die Führung des Basses ist einfach, kräftig, würdig, öfters sehr eigenthümlich, aber vorwaltend auch monoton, unbeholfen und schwerfällig. Die unvortheilhaften Eigenschaften treten viel mehr bei den fünfstimmig gesetzten Liedern und besonders noch durch die harmonisch harte und ungelenk verschlungene Führung der Mittelstimmen hervor. So ist's denn hauptsächlich der weltliche Gesang, welcher vor dem religiösen Inhalts in Erfindung, Form und melodiöser Rundung sich auszeichnet, und bei welchem die freiere Empfindung über die gewohnte strenge und trockene Behandlung des kirchlichen Satzes siegte. Und hieran mögen auch die Volksweisen ihren grossen Antheil haben, nicht blos die heimischen, sondern auch die aus der Fremde eingebürgerten, von denen mit der Textbearbeitung seiner Freunde (besonders Roberthin, Adersbach) viele in diese Sammlung neben den meist eigenen Compositionen von Albert aufgenommen wurden. Diese finden sich auch von dem gewissenhaften Mann, der das ausdrücklich in den Vorreden erwähnt, als »*aria gallica*« (am häufigsten) — »italienische Arie« — »nach Art der Polen« bezeichnet. Diejenigen Lieder, deren melodiöse Haltung hauptsächlich einen Anknüpfungspunkt für unsere musikalische Lyrik bietet, zeichnen sich besonders auch in der Leitung des Basses aus.

Die einstimmigen Gesänge, denen nur ein bezifferter Bass zugefügt ist, also grösstentheils die weltlichen, waren auch ohne Zweifel zu freierer Behandlung der Begleitung, sowie auch des Vortrags bestimmt; von letzterem wird noch weiter unten die Rede sein. — Den weltlichen stehen die choralmässigen fünfstimmigen Lieder an Werth am nächsten; ein Theil davon reicht durch den bestimmten Formtypus, durch ihre ursprüngliche Glaubenskraft und ihre historische Bedeutung bis zu unserer Zeit hinüber und wird auch noch mehrfach verändert, wenn auch nicht gerade verbessert, in der protestantischen Kirche gesungen. Die andern mehrstimmigen, grösstentheils ernsten Gesänge mit imitirender Stimmführung und auch die cantatenartigen bewegen sich ganz in der damaligen zu beschränkten, unausgebildeten Schreibweise; sie sind der Zeit verfallen und bieten der Gegenwart kein lebendiges Interesse dar.

Bei allen mehrstimmig ausgesetzten Liedern ist von Albert die verschiedenartigste Zusammenstellung der Singstimmen gebraucht und alle gebräuchlichen Notenschlüssel finden sich dabei vor. Neben manchen Eigenheiten in Rhythmik und Syncopen ist unter den damals üblichen sonst einfachen Taktarten eine von Albert öfters gebrauchte rhythmische Eintheilung merkwürdig, an deren Entschwinden wir verloren haben. Sie würde sich allein durch $^6/_8$-Takt aber mit Aufgabe des charakteristischen Accents, durch den hier ein zusammengefügter $^6/_8$- und ein $^3/_4$-Takt markirt wird, auflösen lassen, und zeigt sich in folgenden Schreibarten:



Die herrschenden Tonarten sind G-moll und F-dur, nächstdem D-moll und A-moll, endlich C-dur, G-dur und E-moll.

Die Texte in Albert's Sammlung sind bei weitem zum grössten Theil von Simon Dach, der als Schäfername Chasmindo, auch Sichamond, unterzeichnet ist, und es ist bekannt, wie seine Poesien durch naive, treuherzige, innige Gemüthlichkeit, volksthümlichen Ausdruck und eine damals beispiellose Leichtigkeit und Gewandtheit im Ausdruck und Versbau sich auszeichneten. Diesen schliessen sich in sehr ähnlichem Geist Albert's Lieder und die Roberthin's (Berrintho's) an, welcher Letztere viele aus dem Französischen bearbeitete, und nächstdem die Poesien anderer schon genannter Freunde. Bei der ausserordentlichen Seltenheit der vollständigen acht Theile dieses Werks werden noch einige specielle Notizen daraus, nach der Ausgabe desselben, die mir vorliegt, nicht uninteressant sein.

Der erste Theil (1638 zuerst und 1652 zum vierten Male gedruckt) ist den durchlauchtigsten hochgebornen Fürstinnen und Fräulein Louisen Charlotten und Fräulein Hedwig Sophien, Markgräfinnen und churfürstlichen Prinzessinnen zu Brandenburg unterthänigst zugeschrieben. Mit Privilegiis in Verlegung des Autorii Königsberg. Die fürstlichen Privilegien bestimmen für Nachdruck mit Verkauf der Lieder ausser der Confiscation derselben 200 ungarische Gulden Strafe — was aber wenig geholfen hat, wie wir aus den späteren Vorreden Albert's sehen. Der Diebstahl war damals so lockend, wie jetzt, und die Verkümmerung des geistigen Besitzes fand damals eben so virtuose Strauchdiebe wie in unserer sorgfältig regulirten Zeit.

In dem Dedicationsschreiben sagt Albert:

»Gegenwärtige meine Arien, wiewohl sie an sich selbsten gering und schlecht, habe ich vor diesem zu dem Ende hervorkommen lassen, zu versuchen, wie und wo solche etwa annehmlicher sein und beliebt werden möchten? Da ich aber ungefährlich verstanden, welcher Gestalt E. E. F. F. D. D. selbige zum Theil nicht allein gerne musiciren und singen hören, sondern auch ein gnädiges Belieben getragen, etliche aus ihnen zu dero hochfürstlicher Lust und Ergötzung selbsten zu studiren und sich bekannt zu machen, welches dann durch die gute Anleitung der kunstreichen Hand des berühmten Musikanten Walther Roven, leichtlicher geschehen mögen, bin ich über solcher unverhoffter hohen Gnade nicht allein in Unterthänigkeit sehr erfreuet, sondern auch veranlasst worden, diesen ersten Theil E. E. F. F. D. D. unterthänigst zuzuschreiben« etc.

Dies Document ist interessant, weil es beweist, wie damals auch in den höheren Kreisen der Gesellschaft der deutsche Gesang geübt und geliebt wurde, wogegen im nächsten Jahrhundert leider die fremdländische Kunstsucht und die Missachtung der heimischen Talente einriss, und weil es zeigt, wie ein gesundes und naiv kräftiges Gefühl das Ergötzen an der Kunst und den Geschmack leitete, nicht wie in der Gegenwart in vielen Kreisen die Blasirtheit, formeller eitler Modeton und falsche Prüderie. Schwerlich möchte die jetzige *haute volée* ihr Vergnügen an Gedichten gestehen, welche derartigen Texten an ungeschminktem und derben Ausdruck der Liebe — verhältnissmässig in der Sprache unserer Zeit — gleichstände.

Albert wendet sich auch noch an das übrige Publicum:

Digitized by Google

»Dieser Lieder, so ich bei einer und anderer Gelegenheit gesetzt, haben sich gute Freunde etwan zu Andacht und Ergötzung gebrauchet; und so ihr ihnen die Ehre anthut, sie zu hören wollen, müsset ihr zuvörderst Einen haben, der nach Gelegenheit seines Instrumentes mit dem Generalbasse umbzugehen, auch nicht auf jedweder Note mit vollen Händen zufalle, und selbige als Kraut hacke; — Nachmals auch eines Sängers gebrauchen der nebenst anderer Erforderniss, die Worte deutlich und wohl herausbringe und in derselben Aussprach in denen Syllaben, so auf *Consonantes* oder *Diphtonges* enden, nicht eher den *Consonantem* oder letzten *Vocalem diphtongi* anschlage, denn es Zeit ist. Könnet ihr einen Violon dabei haben, werden solche Lieder um so viel bessere Verrichtung thun. Daneben auch dieses zu erinnern, dass der Sänger in denen Liedern, welche in *genere recitativo* gesetzt (so auf die meisten Sylben *fusas* haben) fast keines Tactes sich gebraucht; sondern die Worte, wie sie ungefährlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung ausgeredet werden. singe. Ich bitte aber, man wolle nicht dafür halten, dass ich mit meinen Melodien gedächte grosse Kunst an den Tag zu geben, sintemal mir hierin Unrecht geschehen würde, und halte ich, dass vielleicht ein Jeder, der etwas singen kann, leichtlich eine Melodie oder Weise, die nachmals durch Gewohnheit gut scheinen würde, zu wege bringen sollte; sondern ich habe es gethan, um der Worte willen, die mir nach und nach zu Händen gekommen sind, und wohl gefallen haben, wie ich denn meistentheils von guten Freunden darumb ersucht worden bin. Wunderte euch etwan dieses, dass ich geistliche und weltliche Lieder in ein Buch zusammen angesetzet, so gedenket wie es mit eurem eignen Leben beschaffen, die ihr so oft an einem Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte und des Abends bei einer ehrlichen Gesellschaft, auch wohl gar bei der Liebsten, fröhlich seid. Da auch Jemanden der Bulenlieder Name schrecken wollte, lebe ich der Hoffnung, wenn Er diejenigen, so unter diesen dafür gehalten sein möchten, durchlieset, werde sich erweisen, dass sie mehr auf Tugend und Sittsamkeit, als Lüsternheit zielen. — Gehabt Euch wohl!«

Ausser der gesunden und naiv ausgesprochenen Absicht von der Verbindung des Ernstes und der Lust des Lebens mit dem Genusse der Musik und Poesie — wovon unsere Zeit guten Rath abnehmen könnte — fällt hier die Erwähnung des Recitativs auf. Obgleich nun damals die recitative Schreibart schon längst und namentlich in Italien bekannt und gebräuchlich war, so ist doch in diesem Falle damit offenbar nicht das Recitativ in seiner engeren Bedeutung gemeint, sondern vielmehr der freiere declamatorische, nicht so taktstrenge Melodievortrag bei den einstimmigen, in der Bewegung ungezwungeneren und grösstentheils weltlichen Liedern, wogegen die mehrstimmig gesetzten, wegen der Führung der Mittelstimmen, ein strenges Taktmaass verlangten. Das wird auch durch den blossen Zusatz — so auf die meisten Sylben *fusas* (Achtel) haben — deutlich und durch die Ermangelung jeder weiteren Recitativbezeichnung im ganzen Werke.

Der erste Theil des Werks beginnt mit dem einzigen vierstimmig gesetzten Chorallied »Ach lasst uns Gott doch einig loben« (Simon Dach), welches sich hernach einstimmig zu gleicher, nur wenig geänderter (vielleicht originalen) Melodie mit weltlicher Wendung des Textes von Roberthin wiederholt. Auf den Hintritt des Freundes, J. E. Adersbach, findet sich »Einen guten Kampf hab' ich gekämpft« (H. Albert). Das Gespräch der Jungfrau und des Rosenstocks für Sopran und Tenor (von W. Müller mitgetheilt). — Ein Liebeslied schildert Philosetten (Schäfername für Elisabeth, die Geliebte Albert's, dessen Schäfername Damon war). — In Liebestexten mit einer naiven ungeschminkten Ausdrucksweise, die unserer zartnervigen Sitte etwas befremdend klingt, aber doch im Inhalte ganz mit ihr übereinstimmt, zeichnet sich Chasmindo (Simon Dach) aus. So heisst's z. B.:

Nymfe, gieb mir selbst den Mund,
so wird mir dein Hertze kund,
reich mir deiner Arme Band
der gewünschten Liebe Pfand.

Venus hat sich mir bekannt
zum Adonis selbst gewandt,
und mit ihm so manche Nacht
in der Liebe zugebracht; etc.

Sehr beliebt war es unter den Freunden, gegenseitig Parodien und Nachahmungen der Texte zu verfassen, und Albert war auch dabei nicht blos als Componist thätig. So findet sich z. B. neben der Composition von M. Opitz' Liede »Ich empfinde fast ein Grauen, dass ich Plato für und für bin gesessen über dir« eine Nachahmung von Albert »Ich empfinde fast ein Grauen, Bacchus, dass ich für und für bin gesessen neben dir«. Den Schluss dieses Theils macht ein lustiges Trinklied, dessen Text wahrscheinlich nach dem Italienischen, wie der Endruf *rundinella* anzudeuten scheint.

Fast allen Liedern steht ein auf den Inhalt derselben bezüglicher, passend gewählter lateinischer Spruch als Motto, besonders in den ersten Theilen des Werks, voran, gemäss dem strengen Anhalt der damaligen Zeit an das classische Alterthum.

Der zweite Theil ist 1640 zuerst edirt und von Albert seinem fürtrefflichen und weltberühmten Oheim Heinrich Schütz gewidmet. Die Vorrede enthält einige Regeln für das Accompagnement, welche mit dem Satze beginnen, dass alle musikalische Harmonie nur in drei Sonis bestehe, sich im Uebrigen aber sehr praktisch erweisen. Ein grösserer Gesang, Solosätze mit symphonistischem Zwischenspiele (2 Violinen, 2 Violen, Fagott, Violon) und Chorschluss hat die Ueberschrift: Als Martin Opitz von Boberfeld nach Königsberg kommen, seinen guten Freund Roberthin und andere daselbst zu besuchen, ward ihm von S. Dach und mir mit etlicher Studenten Hülfe diese wenige Musik gebracht den 29. Heumonats 1638. Darin finden sich die Worte:

Ja Herr Opitz, eurer Kunst
mag es Deutschland einig danken,
dass der fremden Sprache Gunst
merklich schon beginnt zu wanken!

Deutschland war aber weder im Danke, noch in der Einigkeit gegen seine grossen Geister je besonders bei der Hand.

Die Vorrede zum dritten Theil enthält einige gute Wünsche und Rathschläge für die Ausführung der Lieder, ausserdem folgt ein Aviso an die Buchhändler:

»Günstige Herren und Freunde, der ich selbs Recht und Billigkeit lieb habe, versichere euch hiermit, dass diese meine Arien mit nichten so theuer verkauft werden, als man fälschlich ausgesprengt. Bitte derwegen nochmals, dass ihr den verfluchten Nachdruck nicht annehmen, sondern nur an mich schreiben wollet« etc. etc. — Ausser den Liebesliedern zeichnen sich unter den weltlichen Liedern besonders die Vorjahrs- und Herbstlieder aus, deren dieser Theil mehrere enthält.

Der vierte Theil ist 1651 zum dritten Male aufgelegt. In ihm finden sich mehr auf die damaligen Kriegsverhältnisse und auf die Vorfälle im churfürstlichen Hause verfasste Gesänge; endlich auch zwei von G. Mylius und von S. Dach mit der Ueberschrift: Da ich zu Königsberg meinen hochzeitlichen Ehrentag gehalten mit Jungfrau Elise Starke wurden folgende zwei Lieder mir zu gutem Ehrengedächtniss von untenbenannten zweien lieben Freunden geschrieben den 9. Februar 1638. In beiden wird eines Freundes mit dem Schäfernamen Celadon erwähnt, dessen wahren Namen vielleicht ein kundigerer literarhistorischer Forscher zu nennen weiss. Dach singt:

Celadon vor welches Singen
meine Geige sich entfärbt,

Digitized by Google

der sein Spiel von dem ererbt,
der den Acheron kann zwingen,
geht mit seiner Kunst voran,
dann sing ich so gut ich kann.

Mein Berrintho (Roberthin) wird mir sagen
wo mir etwa Fleiss gebricht,
und durch guten Unterricht
eine gute Nöth' abjagen,
mein Berrintho, der mich trieb,
dass ich dieses Lied euch schrieb.

Damon (Albert) auf und lass uns leben,
lass uns auf dem Koth der Welt,
der vor uns ein Urtheil fällt,
so nicht trug nicht soviel geben:
muthig sein und Recht gethan,
bricht durch allen Neid die Bahn.

In der Dedication zum fünften Theile, 1651 zum dritten Male edirt, heisst es: »Unter diejenigen Dinge, hochgeehrter Herr, die etwa beständig möchten geheissen werden, sind meines Erachtens auch billig gute Lieder sampt ihren Melodien zu zählen.« Und an die günstigen Leser sagt Albert unter Anderm: »Wollet demnach noch zur Zeit mit meiner wenigen Arbeit vorlieb nehmen und euch genügen lassen an dem, dass ich euch so viele schöne Texte, die meistentheils von unserm Poeten dieses Orts (S. Dach) herrühren (mit seiner Bewilligung) mittheile, welche von mir fast besser, als von Ihm selbst sind verwahret und aufgehoben worden — und hat mich Schade zu sein gedäucht, dass solche etwan gar abhanden kommen möchten« etc. — In diesem Theile finden sich die bekannten schönen Chorallieder »Gott des Himmels und der Erden« — «Zum Sterben ich bereitet bin« — das Schlusslied des fünften Theils ist »Anke von Tharaw, öss, de my geföllt« — *Aria incerti autoris* plattdeutsch und ohne Unterschrift des Dichters, woher also gewiss anzunehmen, dass S. Dach weder Verfasser noch Bearbeiter dieses Textes ist, wie manche Literaturfreunde und auch kürzlich noch Elise Polko in einer Erzählung aus dem Leben dieses Poeten annehmen.

Die Widmung des sechsten Theils, 1645 zuerst edirt, enthält wieder bescheidene Aeusserungen Albert's über seine Melodien, und zur Entschuldigung ihres geringen Werths gegenüber den herrlichen und geistreichen Compositionen aus Italien die Bemerkung, dass er ja nicht in dieser Kunst von Jugend auf erzogen sei,« — was ihn indess vielleicht gerade mehr von den zunftmässigen Fesseln befreite und der freieren Entwicklung des nationalen Charakters näher brachte.

Der siebente Theil ist 1648 zuerst und 1654 von der Wittwe Albert's, der 1651 starb, edirt. Sein Inhalt, der gleich hintereinander dreizehn Lieder beim Hinscheiden genannter Freunde und Gönner aufweist, zeigt, wie sich allmälig der Kreis der Freunde lichtete und trübe Stimmungen in den Gemüthern der Zurückbleibenden die Lebenslust zu verscheuchen suchten. Auch die Fassung der Widmung deutet darauf hin, und der veränderte Titel: »siebenter Theil der Arien, etlicher theils Geistlicher, sonderlich zum Trost in allerhand Kreutz und Widerwärtigkeit, wie auch zur Erweckung seliger Sterbenslust; theils Weltlicher, zu geziemender Ehrenfreuden und keuscher Liebe dienende Lieder« etc. — Die Hochzeit- und Liebeslieder hingegen zeigen auf eine entstehende jüngere Generation, die mit Jugendmuth und unter der Feier der Kunst wieder in die gelichteten Reihen eintrat.

Ein neues Aviso an die Leser in diesem Theil, dass sie sich nicht des Nachdrucks, sondern nur der ächten Ausgabe bedienen möchten, beginnt: »Der Geiz, wie er unter allerhand Leuten sich einschlieret, also befällt er auch zuweilen die Buchführer und Buchdrucker, welche mit Hintansetzung ihres Gewissens kein Bedenken tragen, ihrem Nächsten Schaden zu thun,« dieser Ausspruch wird immer seine Liebhaber finden. — In diesem Theile steht auch das Lied: »Ich bin ja Herr in Deiner Macht« bei dem hochbetrauerlichen Hintritt des Freundes R. Roberthin 1648. Und wieder im achten Theil (wahrscheinlich 1650 zuerst edirt) macht Albert ein verschärftes Privilegium des Kaisers Ferdinand III. bekannt mit dem Zusatz: »Günstiger Leser, diese meine Arbeit, so zu sagen mein einziges Schäflein, das mir Milch und Wolle geben könnte, wollen etliche Geitzige, deren doch jeder sehr viele Schafe und Kinder hat, mir wegnehmen« etc. Derselbe enthält fast nur fünfstimmig gesetzte Todestrost- und Hochzeitslieder.

Ein anderes musikalisches Liederwerk vom Jahre 1642 führt ebenfalls zu der Erkenntniss, wie die lyrischen Tonweisen unserer Vorfahren aus verwandter Seele entsprungen, wie alle höhere und ausgebreitete musikalische Entwicklung uns nicht von der Grundstimmung ihres Gefühls, ihres Ausdrucks entfernte, und jene alten Lieder auch jetzt noch eine Sprache unserer Empfindung abgeben können. Der Titel desselben ist: »Allerhand Oden und Lieder, welche auf allerlei, als italienische, französische, englische (?) und anderen deutschen Componisten, Melodien und Arien gerichtet, hohen und niederen Staatspersonen zu sonderlicher Ergötzlichkeit in vornehmen Conviviis und Zusammenkünften, bei Clavicembalen, Lauten, Tiorben, Pandorn, Violen die Gambe, ganz bequemlich zu gebrauchen und zu singen gestellet und in Druck gegeben durch Gabrielen Voigtländer ihrer hochprintzlichen Durchlauchtigkeit zu Dänemark und Norwegen, wohlbestallten Hoff-feld trompetern und Musico. Lübeck 1650« (erste Ausgabe 1642 in Sorau). Ueber Voigtländer ist mir nichts weiter bekannt, als was der Titel besagt. Diese hundert Lieder sind dem König Christian IV., dem Kronprinzen Christian II. und seiner Gemahlin, der sächsischen Prinzessin Marie Sibylla, zugeeignet. Die Vorrede an die Leser stützt sich mit einiger Bescheidenheit, aus der man indess die Trompete des Verfassers leise heraushört, auf den Beifall hoher und niederer Personen und auf die Begierde, mit welcher man den Liedern des Verfassers allgemein nachgetrachtet habe.

Wir haben es hier hinsichtlich der Musik mit einem Sammelwerk zu thun, bei dem nicht der musikalische Werth, sondern das Anpassen der Melodien an die Texte des Verfassers die Aufgabe bestimmen mochte, denn Voigtländer nennt sich allein als Dichter der Texte. Diese Gedichte, welche nur zur Ergötzung bei geselliger Zusammenkunft bestimmt sind, streben nicht nach höherer Poesie und resigniren sehr auf ästhetischen Geschmack. Sie sind prosaisch in der Gedankenverbindung, natürlich, humoristisch und im Scherz in der That wenig fein und verblümt und voll derber Lebenswahrheit und Satyre auf die Gesellschaft, besonders auch auf die Hofleute. Productivität in Inhalt und Form und Leichtigkeit der Behandlung zeigt sich bei ihnen gemischt mit roher Fassung. Gewiss aber benutzte Voigtländer auch zu seinen Liedertexten theilweise Volkslieder, denn der volksthümliche Ton mancher und viele Anklänge, welche sich in noch bekannten Volksliedern wiederfinden, sprechen dafür; auch der grössere poetische Werth, durch den sich einige vor der Masse auszeichnen. Bei solchen tritt dann auch die den Texten sonst angemessene Trivialität der Melodien vor einem charakteristischen und feineren Ausdruck zurück, um so mehr, als diese Melodien, einstimmig mit beziffertem Bass geschrieben, freier und belebter und rhythmisch moderner sich bewegen, als die von Albert, und unserer Zeit daher formell auch schon verwandter sind. Wenn aber deshalb die Melodien leichter zur Mittheilung geeignet sind, so widerstreben dagegen die Texte derselben sehr einer zeitgemässen Bearbeitung. Ihren Inhalt besagen schon die Titel:

»Es ist keiner so klug, er hat etwas vom Gecken.«

Von einem bösen widerspänstigen Weibe:

»Ein Schneider hat ein böses Weib
Vorwitzig, stolz, doch fein von Leib.« —

»Die Welt ist ein Schauplatz, da man Comödie spielt.« —

Digitized by Google

»Speck und Kohl will gern beisammen sein.« —
»Dieser hat mit seiner Braut alles halb bekommen.« —
»Weiber nehmen ist kein Pferdekauf.« —
»Geld sticht jetzt Schönheit, Ehr und Tugend weg.« —
»*Ars, lex, mars* regieren die Welt« etc. etc. —

Als literarisch charakteristische Probe sei in etwas modernisirter Gestalt folgendes Gedicht angeführt:

Man muss sich in alle Köpfe schicken.

Wollt ihr, dass alle Leute
euch hold und günstig sein,
so hört, was ich andeute
und folget mir ja fein.
Erhebet Jedermann
mehr als er weiss und kann
und rühmet alle Sachen
wie schlecht man's auch wird machen,
so seid ihr wohl daran. —

Des Rathsherrn Weisheit höret
ist er schon ziemlich dumm,
die Pfaffen alle ehret
als wie ein Heiligthum.
Die Frauen insgemein
lasst alle schön nur sein. —
Wenn Einer Jochen heisset,
seht dass ihr euch befleisset,
sprecht: Herr Jochimmos fein.

Mit dem bei Breitkopf und Härtel erschienenen Liederheft: »Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627—1650, componirt von H. Albert, G. Voigtländer und J. Nauwach, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte«, habe ich versucht, den Musik- und Gesangsfreunden aus oben genannten Werken nach strenger Auswahl eine kleine Sammlung einstimmiger Lieder mit Pianofortebegleitung zu übergeben, denen ich noch ein Lied von J. Nauwach, churfürstl. sächs. Kammermusikus (1627) beifügte. Dieser Versuch reiht sich vielfachen andern Bestrebungen an, um der Flüchtigkeit des musikalischen Modegeschmacks die Eröffnung eines kunstwürdigen, edleren und weiteren historischen Gesichtskreises entgegenzusetzen und alles geistig Vollendete in der Musik, was sich durch seinen Gedankeninhalt über den Verfall zeitlicher und wandelbarer Form erhebt, der gleichgültigen Vergessenheit zu entziehen und für den bildenden Genuss zu retten. Die modernisirende Bearbeitung der Lieder konnte selbstverständlich das Original nicht fälschlich umwandeln und in seiner Eigenthümlichkeit verwischen wollen: sie beabsichtigte vielmehr nur, dasselbe getreu, aber mehr in unserer musikalischen Weise, einzukleiden, dem jetzigen Kunststandpunkt formell und namentlich harmonisch mit maassvoller Aenderung anzunähern und seinen inneren Gehalt dadurch Jedermann verständlich herauszustellen. Die Bässe wurden dabei oft Note für Note — auch ganze Lieder hindurch (z. B. in Nr. 2, 3, 5, 7, 8), stets aber in ihrem Hauptgange und in charakteristischen Modulationen beibehalten. Wenige Veränderungen in der Melodie geschahen allein, um einigen Stellen fliessendere Abrundung oder eine wirksamere Accentuation und Steigerung in unserem Sinne zu geben. Diese letzteren bemerkenswerthen Aenderungen sind in der Ausgabe selbst verzeichnet.

Weit mehr und in anderm Sinne als die Musik bedurften zum grössten Theil die Gedichte einer wesentlichen Umarbeitung. Sie wurde von meinem Bruder Otto Banck ausgeführt. Es waren dabei nicht nur sprachliche Veraltungen, Zopfigkeiten und anstössige Derbheiten mildernd hinwegzuräumen, sondern es musste auch oft eine breite variirende und versereiche Verschnörkelung des Gedankens so zu bündiger Gestalt zusammengedrängt werden, dass der vom Dichter beabsichtigte geistige Eindruck in Colorit und Ton ebenso gerettet, als die Geschmacksanforderung des 19. Jahrhunderts beachtet blieb. Wenige unerlässliche Uebergänge oder nothwendige Abrundungen ausgenommen, hat sich der Genannte streng davor gehütet, seine möglichst treue Bearbeitung in die Grenzen einer lyrischen Umdichtung irgend hinübergehen zu lassen.

Berichte.

Dresden. *S.* Montag, 6. November, gab die hiesige Pianistin Frl. Anna Schloss ein glänzendes Concert im Hôtel de Saxe, glänzend durch die Reichhaltigkeit des Programms, wie durch die Mitwirkung seltener und hervorragender Kräfte. Voran schritt der Siegesjubel der Beethoven'schen Egmont-Ouvertüre, die übrigen Nummern folgten in würdigem Triumphe nach. Zuerst die Mendelssohn'sche Concert-Arie mit Orchester, von Frau Jauner-Krall mit vollster Stimmfrische und dramatischem Affect vorgetragen, sodann das Beethoven'sche G dur-Concert für Pianoforte mit Orchester, von der Concertgeberin recht brav gespielt, jedoch ohne einschlagende Wirkung. Mit der Scarlatti'schen Sonate und der »Kaskade« von Pauer machte die Concertgeberin beim Publicum mehr Glück (!). Der Nestor der deutschen Heldentenöre, Herr Tichatschek, trug drei Schubert'sche Lieder vor: Suleika (in H-moll), den Musensohn und »Gute Nacht« aus der Winterreise. Es war hierbei eigenthümlich, dass er die Lieder fast durchgehends *mezza voce* sang, leider dabei nicht gehörig unterstützt vom Begleiter. Der zweite Theil des Concerts begann mit einem Andante und Rondo aus einem Mozart'schen Violinconcert (D-dur) mit Orchester, von Concertmeister Lauterbach mit der ihm eigenen lyrischen Weichheit und Süssigkeit vorgetragen. Das folgende Duett aus dem »Liebestrank« von Donizetti (Frau Jauner-Krall und Herr Scaria) war bei seinem neckischen, burlesken Inhalt und dem ebenso animirten Vortrag von reizender Wirkung. In dem Hummel'schen Rondo brillant in A-dur endlich bewährte die Concertgeberin noch einmal ihre technische Meisterschaft, die besonders für den eleganten, graziösen Concertstil am meisten geeignet scheint. Alle Mitwirkenden lohnte lebhafter, wiederholter Beifall und Hervorruf.

Im Concert des Pianisten Blassmann (11. Nov.) kamen zur Aufführung: die schwungvolle Ouvertüre zu »Faniska« von Cherubini, von der kgl. Capelle unter Rietz' Leitung frisch und exact gespielt; die Arie aus Mendelssohn's Elias »Höre, Israel!« von Frl. Emilie Wigand aus Leipzig mit kräftiger, wohltönender Mezzosopranstimme und reinster Intonation vorgetragen; im zweiten Theil sang dieselbe den »Doppelgänger« und »Die junge Nonne« von Schubert mit dem Liszt'schen Orchesteraccompagnement, das sich zwar, wenn man über andere Bedenken hinwegsehen will, allenfalls noch für die tiefen, dumpf grollenden Accorde des ersten Liedes eignen mochte (hier von Contrabässen, Fagotten u. s. w. wiedergegeben), nicht aber für die »Nonne«, deren wogende Clavierbegleitung mit dem zwischendurchklingenden und darüberschwebenden Glockengetön bei der Zerstückelung an die verschiedenen Orchesterinstrumente verloren geht. Die beiden andern Lieder dagegen: »Nun die Schatten dunkeln« von Jensen und »Widmung« von Schumann befriedigten wieder vollkommen. Dem Concertgeber und Virtuosen Blassmann gegenüber erkennt Referent die technische Bravour vollständig an, fand aber sein Spiel in allen Nummern zu gleichmässig, nicht schattirt genug, vermisste Kraft und Zartheit. Er spielte das Schumann'sche Amoll-Concert, Concertstück in C-moll von Rob. Volkmann, Barcarole von Rubinstein, Galopp von Raff und Allemande, Sarabande und Courante von S. Bach.

Leipzig. *S. B.* Das dritte Concert der »Euterpe« bewies abermals, dass bei diesem Institute im Punkte der Novitäten eine unbegreifliche Rathlosigkeit, wo nicht Schlimmeres herrschend geworden ist. Die in der Euterpe neuen Stücke waren: Jadassohn's Symphonie Nr. 1 in C-dur, eine ganz unbedeutende Composition, die freilich dem dirigirenden Componisten immer noch Beifall und Hervorruf eintrug; die Ausführung des andern Stücks »Vorspiel zu Tristan und Isolde« von Rich. Wagner hat

Digitized by Google

wohl kaum vermocht dasjenige zu entkräften, was in diesen Bl. über dieses Werk gesagt worden ist. Die Aufnahme, welche es in der Euterpe gefunden, war eine entschieden ablehnende. — Das Concert brachte noch Spontini's Ouvertüre zu »Olympia« und Claviervorträge der hier bereits bekannten Stuttgarter Pianistin Frl. Anna Mehlig, welche Beethoven's C moll-Concert, Schumann's »Traumeswirren«, Chopin's B moll-Scherzo und als Zugabe ein Liszt'sches Stück spielte. Ihre Leistung gipfelte in dem Chopin'schen Stück und sie fand ungewöhnlich lebhaften Beifall.

— Vorige Woche fand des Busstags wegen kein Abonnement-Concert statt; dagegen erfreute uns der Riedel'sche Verein mit einer Aufführung der S. Bach'schen Johannes-Passion in der Thomaskirche. Für Leipzig war diese Aufführung natürlich keine erste, wohl aber für den Referenten, der mit nicht geringer Spannung die äussere Wirkung dieses Werks, über dessen Verhältniss zur Matthäus-Passion so viel gesagt und geschrieben worden war, beobachtete. Sollten wir nun entscheiden, welches von beiden Werken für uns das vorzüglichere sei, so müssten wir nach diesem ersten Eindrucke, der freilich durch Art der Ausführung u. s. w. bedingt ist, uns doch entschieden der Matthäus-Passion zuwenden. Allerdings, und bei S. Bach ja selbstverständlich, ist auch die Johannes-Passion ein Werk, welches wunderbare grossartige und meisterhaft gearbeitete Partien enthält, allein die Unmittelbarkeit der Empfindung und Stimmung, welche aus der andern spricht, haben wir hier vermisst. Während wir in jener keine Note anders haben möchten, während jedes Thema und Motiv dort aus dem Empfindungsgehalt eines jeden Textabsatzes, ja jeden Wortes förmlich wie mit Naturnothwendigkeit herauswächst, ist uns hier die wahre Passionsstimmung weder aus dem Ganzen, noch dem meisten Einzelnen mit gleich überwältigender Macht entgegengetreten. Wir wollen zugeben, dass eine andere Auffassung, namentlich auch vielleicht in Folge des andern Textes, für Bach entscheidend war. Aber unser Gesammteindruck ist doch der, als habe Bach, nachdem er die Matthäus-Passion geschrieben (wir nehmen an, er habe diese früher geschrieben), wohl die gute Absicht gehabt, ein zweites derartiges Werk zu schaffen, nicht aber mehr diejenige Frische einer neuen Auffassung, welche nöthig war, ein gleich grosses und schönes Passions-Oratorium zu Stande zu bringen. Wohl sind viele Choräle, dann die Volkschöre und der Schlusschor von grosser Wirkung, wohl sind viele Partien der Recitative und Arien im Bach'schen Sinne herrlich und schön; aber einer gewissen Kälte des Ausdrucks konnten wir uns, indem wir verglichen, nie erwehren, weder bei der Lectüre der Partitur, noch bei dieser für uns ersten Aufführung. Dazu kommt, dass die Johannes-Passion Vieles enthält, worin Bach's Manier und Rücksichtslosigkeit in Bezug auf die Gesetze des Wohlklangs uns ziemlich schroff entgegentritt, was wir bei der Matthäus-Passion nicht sagen können. Die dreifachen Durchgänge im ersten Chor, bei ohnehin vielfach dissonirenden Harmonien, kleinen Secunden u. s. w., welche zwar vielleicht bei etwas belebterem Tempo minder beunruhigen würden, stehen doch auf dem äussersten Punkte des vom Gehör willig Aufzunehmenden; auch in den Chorälen ist das Streben Bach's: neue und charakteristische Harmonien und Modulationen zu den gegebenen Melodien zu finden und durch Durchgänge Fluss herbeizuführen, nicht selten sehr weit getrieben. An Querständen u. dergl. ist das Möglichste gewagt; ja im Schlusschoral im zweiten Absatze klingt

$$\overset{4}{3}\ \overset{5}{b}$$
$$as\ g$$

uns der Schlussfall geradezu hart und unnatürlich. Es fehlt daneben freilich auch nicht an wundervollen Eingebungen, wie ja bei Bach nicht anders zu erwarten; wir wollen nur hervorheben, dass diejenige Schlichtheit, welche in der Matthäus-Passion gerade die Choräle so wirksam macht, dass selbst dort, wo sie (wie in katholischen Landen) dem Volksgemüthe ganz fremd sind, doch ihre Macht unwiderstehlich wirkt, in der Johannes-Passion nur in einigen Fällen vorliegt. Mag man darin immerhin Veranlassung finden, Bach's Reichthum und Tiefsinn zu bewundern, jene Popularität, welche die Passion nach Matthäus sich errungen hat, wird die Johanneïsche unserer Ueberzeugung nach nicht erlangen.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Das Quartett der Gebrüder Müller hat in Bonn zweimal gespielt (Quartett von Haydn, Adur-Quartett von Schumann, Amoll-Quartett von Beethoven, Quartett von Dittersdorf, Serenade Op. 8 von Beethoven, Quartett D-moll von Schubert), und ausserdem noch neulich (18. Nov.) das Pariser Quartett (Quartett F-dur Op. 59, B-dur Op. 130, Cis-moll Op. 131 von Beethoven, alles an einem Abende, letzteres nur halb angezeigt, aber auf Verlangen ganz gespielt). Ausserdem wird noch das Kölner Quartett 5mal spielen; der Pianist Hr. Hause (früher in Boston), der Violinist Hr. Ludwig (Schüler Joachim's) und der Violoncellist Hr. Kuppe werden drei Trio-Soirées geben. In dem ersten Abonnementconcert spielte L. Straus mit grösstem Beifalle (Concert von Spohr, Präludium von Bach, Abendlied von Schumann), ausserdem wurde die Pastoralsymphonie von Beethoven und einiges Kleinere aufgeführt.

B. In Halle fand letzten Sonnabend als Vorfeier des folgenden Todtenfestes in der grossen Kirche am Markte eine geistliche Musikaufführung statt, welche Dr. Rob. Franz leitete. Cherubini's C moll-Requiem und S. Bach's Cantate »Liebster Gott wann werd' ich sterben« bildeten das Programm dieses Concerts, in welchem namentlich die Chöre ausgezeichnet schön sangen. Die Wirkung namentlich des Requiems in dem trefflich akustischen Gotteshause war eine wunderbar wohllautende und ergreifende, während Bach's Cantate in Folge ihrer instrumentalen Verhältnisse trotz Franz' sorgsamer Nachhülfe nicht zu besonders günstiger äusserer Wirkung kam. Wir halten eine noch radicalere Umgestaltung der Instrumentirung bei Aufführungen für geboten.

Meyerbeer's »Afrikanerin« ist nun am 18. Nov. in Berlin zum ersten Mal und dann auch in Darmstadt zur Aufführung gekommen; bei dem colossalen äusseren Apparat natürlich mit »grossem Erfolg«. In Berlin wirkten noch gewisse patriotische Motive mit. Die Kritik daselbst stellte sich indessen doch ziemlich kühl zu dem neuen Werke. (Wir bringen in der nächsten Nummer Näheres. D. Red.)

Joachim hat in Berlin gespielt und zwar in einem dieser Concerte sein Ungarisches und das Beethoven'sche Concert. Der ausgezeichnete Bassist Stägemann aus Hannover wirkte darin mit.

Der Violoncellist Herr Th. Krumbholz, Mitglied der Hofcapelle in Stuttgart, spielte kürzlich in Folge einer Einladung in St. Gallen und Schaffhausen. Man berichtet uns, dass sein Auftreten von glänzendem Erfolg begleitet gewesen sei.

Frau Szarvady-Claus hat wegen Erkrankung ihre Kunstreise in Deutschland aufgeben müssen und ist schon von Frankfurt aus nach Paris zurückgekehrt.

Die Stelle des Musikdirectors in Glogau ist einem Herrn Voretzsch übergeben worden, nicht Herrn O. Bolck, der zur Zeit in Leipzig weilt.

Leipzig. Im Stadttheater kam am 18. Novbr. zum ersten Mal eine zweiactige romantische Oper »Der Liebesring« von G. R. Dörstling zur Aufführung, eine jener Dutzendarbeiten, wie sie hauptsächlich in den kleineren deutschen Residenzen auf's Tapet gebracht und mit Beifall aufgenommen werden. Wir finden keine Veranlassung auf das musikalisch und dramatisch sehr unbedeutende, ja theilweise durch Anlehnung an den neu-französischen Stil widerliche Stück näher einzugehen. Es wird sich in Leipzig kaum länger als ein paar Wochen auf den Bretern erhalten, ist übrigens bis heute noch nicht wiederholt worden. — La Réole ist bis heute dreimal bei gutem Besuch und mit ziemlichem Beifall gegeben worden.

— Der Dilettanten-Orchester-Verein gab am 26. d. M. seine 29. Musikaufführung mit folgendem Programm: Ouvertüre zu Johann von Paris, von Boieldieu; Concertstück für Pianoforte von C. M. von Weber (Frl. Mehlig); Fdur-Romanze für Violine von Beethoven; Gdur-Symphonie Nr. 7 von Haydn.

Digitized by Google

Briefkasten der Redaction.

P. in *T.* Besten Dank für die überraschende Sendung. Ein Art. über die Pfl. d. M. auf den Un. wird seinerzeit sehr erwünscht sein. — —*r*— in *K.* Könnten Sie nicht wenigstens das O. von M. bald erledigen? Dem h. A. sehen wir mit Spannung entgegen. — *H.* in *P.* Besten Dank und lebhaftes Bedauern. Brieflich nächstens mehr. — *D.* in *B.* Zur Zusendung der Correctur war keine Zeit mehr. Ihre Erklärung billigen wir. Wer dieselben nicht kennt, wird die betr. Punkte aber leicht anders auffassen. — *K.* in *H.* Besten Dank und die Bitte um baldige Ausführung Ihrer guten Absichten. Die Sachen von D. sind mir dieser Tage zu Gesicht gekommen. Diese und den Autor selbst wollen wir gut ins Auge fassen. — *N.* in *W.* Herzlichen Dank und nächstens Antwort.

ANZEIGER.

[188] **Neue Musikalien**

im Verlage der Buch- und Musikalienhandlung

F. E. C. Leuckart in Breslau.

	Thlr. Sgr.
Bach, Johann Sebastian, Cantaten im Clavier-Auszuge bearbeitet von Robert Franz. Neue billige Ausgabe. Erste Serie.	
Nr. 8. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	1 —
Chorstimmen	— 5
– 9. Freue dich, erlöste Schaar	1 10
Chorstimmen	— 15
Bruch, Max, Op. 16. **Die Loreley.** Grosse romantische Oper in vier Acten. Dichtung von Emanuel Geibel. Vollständige Partitur. Gebunden	22 15
—— Op. 23. **Frithjof.** Scenen aus der Frithjof-Sage von Esaias Tegnèr, für Männerchor, Solostimmen u. Orchester. Vollständige Partitur. Geheftet	7 15
Hieraus:	
Ingeborg's Klage (für Sopran mit Begleitung des Pfte.)	— 10
Horn, Aug., Op. 19. **Rheinfahrt,** Gedicht von W. Dunker, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe A. Für Tenor 10 Sgr. Ausgabe B. Für Bariton	– 10
Lanner, Franz, Op. 36. **Arm in Arm.** Polka-Mazurka für Pianoforte	— 7½
—— Op. 37. **Luftschiffer.** Galopp für Pianoforte	— 5
—— Op. 38. **Ein Albumblatt.** Polka für Pianoforte	— 5
Leuckart's Tanz-Album f. 1866 herausgegeben von Franz Lanner. Sammlung der beliebtesten Tänze für Pianoforte. XIV. Jahrgang	— 20
Mozart, W. A., Clavier-Concerte für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. Neue revidirte Ausgabe. Nr. 6 in D 2 Thlr. 5 Sgr. Nr. 10 in C 2 Thlr. 20 Sgr. – 21 in F 1 Thlr. 15 Sgr. ☞ Hiermit ist diese erste vollständige Ausgabe der Clavier-Concerte von W. A. Mozart abgeschlossen.	
Mozart, W. A., Symphonien für Pianoforte und Violine bearbeitet von Heinrich Gottwald. Nr. 9 in D	1 10

Ferner erschien soeben:

Modulationstheorie mit Beispielen

— zunächst für angehende Organisten —

von

MORITZ BROSIG.

Geheftet. — Preis 10 Sgr.

[189] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr. Sgr.
Stimmen-Ausgabe. Nr. 10. **Wellington's Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria.** Op. 91	1 8
—— Nr. 205. **Christus am Oelberge.** Oratorium. Op. 85. (Orchester- und Singstimmen)	5 6
—— Nr. 210. Scene u. Arie: **Ah! Perfido,** für Sopran mit Orchester. Op. 65	1 —

Leipzig, 23. Nov. 1865. **Breitkopf und Härtel.**

[190] **Pianinos, Pianos und Flügel**

in allen Gattungen und **vorzüglich** in jeder Hinsicht, sind ausserordentlich preiswerth und unter Garantie zu haben bei

Wirth & Rathmann in **Leipzig,** Centralhalle.

[191] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Kirchenmusik.

(Neuere Werke.)

	Thlr. Sgr.
Brahms, J., Op. 29. Zwei Motetten für 5stimmigen gemischten Chor a capella. Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge und Singstimmen.	
Nr. 1. Es ist das Heil uns kommen her	1 —
– 2. Schaff in mir Gott ein rein Herz	1 —
—— Op. 30. Geistliches Lied von Paul Flemming (Lass dich nur nichts nicht dauern) für 4stimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Partitur und Singstimmen	— 20
Bruch, M., Op. 18. Hymnus (Dem, der von Nächten) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.	
Ausgabe für Sopran	— 15
Ausgabe für Alt	— 15
Händel, G. F., Der Messias. Oratorium nach Mozart's Bearbeitung. Klavierauszug von E. F. Richter	5 —
Klauss, V., Op. 16. Drei Psalmen für weiblichen Chor und Solostimmen, zunächst zum Gebrauch in Schulanstalten. Partitur und Stimmen	1 7½
Der 24. Psalm: Die Erde ist des Herrn. Der 98. Psalm: Singet dem Herrn. Der 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn.	
Leonhard, J. E., Op. 25. Johannes der Täufer. Oratorium in zwei Theilen nach Worten der heiligen Schrift. Klavier-Auszug	6 20
Molique, B., Abraham. Oratorium. Die Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass à	— 20
Palestrina, Motetten. In Partitur gesetzt und redigirt von Th. de Witt. Bd. I—III à n.	5 —
Reinecke, C., Op. 78. Te Deum laudamus. Herr Gott dich loben wir. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blech-Instrumenten und Contrabass. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug und Singstimmen	1 10
Schletterer, H. M., Op. 1. 8 Psalmen für mehrstimmigen Chor. Zunächst für kirchlichen Gebrauch. Partitur und Stimmen	1 10
Scholz, B., Op. 16. Requiem für Soli, Chor und Orchester.	
Partitur	4 15
Klavierauszug	2 15
Chorstimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass à	— 10
Orchesterstimmen	3 20
Violino I. II. und Viola à	— 10
Violoncell und Bass	— 15
Stade, W., Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergesang und Orchester.	
Klavierauszug	1 15
Singstimmen	— 20
Stiehl, H., Op. 42. Auf! Psalter und Harfe! Hymne für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 25
Vogt, J., Op. 32. Die Auferweckung des Lazarus. Oratorium in zwei Theilen. Klavierauszug vom Componisten	1 15
—— Dasselbe, die Chorstimmen (Sopran, Alt, Tenor u. Bass) à	— 10

[192] Erbtheilungshalber soll ein in amtlicher Verwahrung befindliches **Violoncello** von vorzüglicher italienischer Bauart, nach Gutachten von Sachverständigen edel im Ton, welches sich vorzugsweise zum Solospiel eignet, verkauft werden.

Etwaige Gebote sind baldigst anher abzugeben. Nähere Auskunft ertheilen über das Instrument die hiesigen Hofcapellmitglieder: Concertmeister Kraemer, Kammermusikus Rössler, Kammermusikus A. Eichhorn.

Coburg, den 18. November 1865.

Herzogl. S. Justizamt I.

Hoffmann.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. December 1865. **Nr. 49.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Robert Schumann als Schriftsteller (Schluss). — Recensionen (Gesangsmusik. — Kammermusik). — Meyerbeer's »Afrikanerin« in Berlin. — Berichte aus Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Robert Schumann als Schriftsteller.

(Schluss.)

Um nun zu richtiger Anschauung von der Art zu gelangen, wie Schumann über seine Zeit urtheilt und was er von der Zukunft hoffte, müssen wir fragen, was er überhaupt von dem musikalischen Kunstwerk verlangte, und dann, wie er sich zu den Meistern der Vergangenheit stellte. In erster Beziehung könnte man im Zweifel sein, ob ihm die Form oder der Gehalt höher stehe; Reissmann stellt es als Schumann's erste Bedingung auf, dass das Kunstwerk einen Inhalt haben müsse, womit er sich gewiss sehr unklar ausdrückt. Der poetische Gehalt ist allerdings das, worauf Schumann's Kritik überall hinzielt; aber es bedarf nur geringer Aufmerksamkeit, um zu erkennen, dass ihm Schule, Beherrschung des Technischen, solide und gewissenhafte Arbeit Erfordernisse sind, die als selbstverständlich vorausgesetzt werden, wofern von einem Kunstwerke überhaupt die Rede sein soll, die er überall rühmend hervorhebt, und deren Mangel er nie ungerügt lässt. Die nachdrückliche Hervorhebung der alten Zeit, die Verehrung des Studiums auch bei Beethoven, alles beruht auf der Ueberzeugung von der unerlässlichen Nothwendigkeit dieser Grundlage, die er ja auch sich selbst nicht erlassen hat. Aber es entspricht seiner individuellen Natur, dass diese Dinge ihm nur Grundlage, niemals Selbstzweck sind. Contrapunktische Künste als solche haben für ihn nur den Werth der Studie (III S. 12), und die blossen Formcomponisten und Nachahmer, die die überlieferten Formen correct wiederholen, ohne sie mit neuem Inhalte zu erfüllen, stehen in seiner Achtung nicht hoch*) (I S. 287, IV S. 18 u. s. w.). Vielmehr geht er nun von jener ersten Forderung zu der zweiten, ihm gleich wichtigen, aber wegen ihrer vielfachen Nichtbeachtung häufiger betonten über, der nach dem Ausdrucke von Seelenzuständen, nach dem poetischen Gehalte. Durch das Streben, diesen aufzufinden, will er die ganze Richtung der Zeitschrift charakterisirt wissen (I S. 72), er hält die Kritik für die höchste, welche selbst einen Eindruck hinterlasse, dem des Originals ähnlich; er verlangt »poetische Tiefe und Neuheit überall« (II S. 264). Das Gewahren dieses poetischen Momentes bestimmt überall die Farbe seines Urtheils, auch bei weniger Bekannten erfreut ihn die Spur desselben, lässt ihn sonstige Unvollkommenheiten nachsichtiger beurtheilen und regt ihn zur Ermunterung an (I S. 87, 154, II S. 265 u. s. w.). Damit hängt es zusammen, wenn er das einzelne Werk mit seinem Verfasser in Verbindung bringen will, wenn er nicht gern von Compositionen eines Mannes spricht, von dessen Leben er nichts weiss, wenn es ihm wichtig ist, die Umgebung zu kennen, in welcher der Componist lebt und dergleichen. Dieses Hervorsuchen des Poetischen lag so tief in seiner Natur begründet, dass es uns nicht wundern mag, wenn es ihn auch einmal etwas zu weit hinreisst; nennt er sich doch selbst scherzhaft den »musikalischen Phantasten« unter seinen Genossen. Viele seiner Kritiken können als solche kaum angesehen werden, da sie nur eine poetische Wiedergabe des Eindrucks sind; vor grossem Enthusiasmus erhält man zuweilen kein klares Bild vom Werke und seinem Schöpfer; und manche der von ihm ausgesprochenen Hoffnungen gingen später nicht in Erfüllung. Aber in dieser Begeisterung liegt eben das neue Element, welches er in die Kritik, und so auch in die musikalische Anschauung brachte, und das wollte er ja eben; und sicherlich hat er dadurch für Bildung des Geschmacks und Ermunterung junger Talente mehr gewirkt, als bogenlange formelle Analysen von der Art Fink's es vermocht hätten, die niemand las.

Auch in seinem Verhältnisse zu den älteren Meistern zeigt er sich gegenüber den Anschauungen der Zeit selbständig, oft mit denselben übereinstimmend, aber von traditionellen Meinungen unbeirrt. Für die Künstler der Zeit waren die Werke der kurz vorangegangenen Meister, Haydn, Mozart, Beethoven in seiner früheren Zeit, in ihrer Formenklarheit und Einfachheit das höchste Ziel der Nachahmung; die grossen Meister des polyphonen Stils und der geistlichen Musik waren wohl hochverehrt, aber weniger gekannt. Schumann war es, der das Zurückgehen auf den Altmeister Bach bei jeder Gelegenheit auf's Wärmste betonte, zu derselben Zeit, wo die Passionen desselben unter Mendelssohn's Einflusse dem Volke wieder bekannt wurden; mit der grössten Wärme spricht er seine Verehrung für denselben an vielen Stellen aus.*) Gewiss bewundert er bei ihm vor Allem die unermessliche Kunst; aber ebenso ist er von der gemüthlichen Tiefe seiner Schöpfungen ergriffen, und wer Schumann kennt, darf

*) »Musiker, die zu jeder Tagesstunde componiren können, gehend und stehend« II S. 200.

*) »Der hochpreisliche Bach, der Millionenmal mehr gewusst als wir vermuthen« I S. 16. Vgl. S. 29, 219, II S. 34, 97 u. s. w. Interessant ist, dass er schon zu einer Sammlung und Herausgabe Bach'scher Werke auffordert (II S. 213).

Digitized by Google

wohl sagen, es ist ein innerlich sympathisches Gefühl, welches ihm den hohen Meister so nahe brachte; er findet auch bei ihm den überall gesuchten poetischen Gehalt, in seinen Fugen sieht er nicht blos die Kunst, er sieht in ihnen Charakterstücke höchster Art und wahrhaft poetische Gebilde (III S. 5). — In gleicher Verehrung beugt er sich vor der Allgewalt Händel's; doch fühlt man wohl, dass er hier jenes Gefühl innerer Verwandtschaft nicht hat, was auch wir nicht finden werden. Kommt er nun näher auf die vor-Beethoven'schen Meister zu sprechen, so merkt man wohl jenes individuelle (wir scheuen uns zu sagen subjective) Interesse, welches den Ausschlag giebt. Dass ihm Haydn, so sehr er ihn als Meister ehrt, doch nicht innerlich sympathisch ist, verhehlt er kaum; sei er auch immer wie ein »gewohnter Hausfreund«, so habe er doch für die Jetztzeit kein tieferes Interesse mehr.*) Das höchste Entzücken aber erfüllt ihn, wo er von Mozart spricht;**) die reine, ideale Schönheit, die »Sonnenhöhe« dieses Meisters, die ewige Frische seiner Werke hat an ihm den begeistertsten Lobredner. Mit grosser Ehrerbietung spricht er von Cherubini, seiner hohen Meisterschaft und Eigenthümlichkeit; er vermisst nur an ihm die trauliche Muttersprache, sieht in ihm den »vornehmen Ausländer« (II S. 256), findet manches an ihm nur mit dem Verstande gearbeitet (II S. 271); doch aber hat er sich mit Liebe in ihn hineingedacht, den er auch für den Ersten der Lebenden seit Beethoven's Tode erklärt.***) Beethoven aber gehört für ihn kaum zu den Vergangenen; Schumann hatte ja seiner Zeit noch so nahe gestanden, und das Erscheinen der letzten Werke noch als Mitlebender erfahren. Gerade in diesen letzteren aber musste er das, seinem damaligen Streben so innig Verwandte erkennen (er spricht selbst von dem »ausdauernd innigen seelenvollen Charakter« der Beethoven'schen Sonaten, namentlich der letzteren Epoche, IV S. 142); und aus diesem Gefühle, verbunden mit der ungemessenen Verehrung für Beethoven's Grösse, erklären sich jene Ergüsse wahrhaft dithyrambischer Begeisterung, wo er auf ihn zu sprechen kommt. Für Alles, für Kunst und Empfindung, für Form und Inhalt ist er ihm das höchste Vorbild. Und wenn wir an die Kürze der seit Beethoven's Tode verflossenen Zeit denken, in welcher manche seiner grössten Werke noch gar nicht durchgedrungen waren, so verstehen wir es auch, wenn er die »Beethovener« noch wie eine ausgewählte Classe unter den Musikern bezeichnet, und ebenso auch, wenn er die Bestrebungen für die Zukunft, das Stürmen auf neue Bahnen geradezu an Beethoven's Namen anknüpft und bei ihm den Ausgangspunkt der Romantik sucht.†) In etwas gemässigterem Tone sieht er auch in C. M. v. Weber einen Meister, der ihm weniger zu den Vergangenen gehört, als vielmehr zu denen, welche die neue Zeit mit eröffnen.††) Noch ein Meister aber ist, auch schon zu den Hingeschiedenen gehörig, dem er am deutlichsten sich innerlich verwandt fühlt und den zu preisen ihm kein Wort hoch genug ist — Franz Schubert. Um diesen hat die Zeitschrift überhaupt, und in ihr vorzugsweise Schumann, das dauernde Verdienst, sein Alle überragendes Genie zuerst öffentlich erkannt und gewürdigt und Begeisterung für ihn erweckt zu haben; sie hat ein Unrecht ausgeglichen, welches andere Organe gegen den unvergleichlichen Meister begangen hatten. Eine Reihe seiner Werke bespricht Schumann ausführlich,*) unter denen wir die von Schumann selbst aufgefundene C dur-Symphonie als das bedeutendste nennen; über diese sagt er bei der ersten Anzeige gleich das Beste, was überhaupt über sie gesagt werden kann (III S. 195). Dann aber sucht er über den ganzen Künstler sein Urtheil festzustellen; er preist die Unerschöpflichkeit seiner Erfindung auch dem sprödesten Stoffe gegenüber, den Reichthum des Ausdrucks, die Mannigfaltigkeit des Colorits. Seine ganze poetische Phantasie wird bei der Erwähnung Schubert's lebendig; es sind die schönsten Partien seiner Schriften (vgl. z. B. I S. 119, 204, II S. 236); und bei dieser Begeisterung für den kurzvorher dahingegangenen Meister verzeihen wir es ihm, wenn er für das kein Wort hat, was wir jetzt wohl als Schwächen grösserer Schubert'scher Werke bezeichnen, die nicht völlige Beherrschung der Form, die grossen Längen u. dgl. Er deutet das nur in feiner Weise an, wenn er Schubert, gegen Beethoven gehalten, einen Mädchencharakter nennt, »bei weitem geschwätziger, weicher und breiter«. Und was das Wichtigste ist: in Schubert sieht er die Hauptquelle der neueren Bestrebungen. Wer seine Werke nicht kenne, dem werde manche Erscheinung der Gegenwart und Zukunft fremd bleiben. »Die neue sogenannte romantische Schule ist keineswegs aus der Luft herabgewachsen; es hat Alles seinen guten Grund« (II S. 239). Und darum sollen wir über seinen frühen Tod nicht übermässig trauern, sondern bedenken, »dass wenn noch Solche leben wie jener, das Leben noch lebenswerth genug ist« (I S. 207).

Wir sind damit wieder bei Schumann's eigener Zeit angelangt; wir können uns aus seiner Natur und seinen Anschauungen den Maassstab construiren, den er an gleichzeitige Componisten legt, und uns vorstellen, in welchem Lichte er seine Zeit anschaute. Er giebt davon selbst an verschiedenen Stellen charakteristische Hinweisungen; er sieht eine Menge guter Künstler, die nur das Alte fortsetzen, er sieht junge Talente, die eine neue Zeit verkündigen; er fühlt das Niedergehen einer abgeschlossenen Epoche und den Beginn einer neuen.**) Jene werden repräsentirt von einer Reihe respectabler, tüchtiger Meister, denen er, wie zu erwarten ist, ihre gebührende Ehre zu Theil werden lässt; um auf seine Bilder einzugehen, so lässt er hier den Eusebius aus sich reden. Den gefeierten Meister, namentlich tüchtigen Symphoniker ehrt er in Ferdinand Ries (I S. 119, II S. 22, 141), bei dem er einiges Schwächere ungünstiger Stimmung oder zu schnellem Arbeiten zuschreiben will (II S. 200, III S. 80). Hummel ist ihm der Meister des Clavierspiels, der Erbe Mozart'scher Klarheit und Grazie; mit der Zeit schreitet er ihm freilich nicht fort (I S. 12, III S. 151, 206 u. s. w.). In seiner liebevollen Weise hat er sich in Spohr hineingelebt, in die »schöne ewige Klage desselben«, »dessen zarte Rede in dem grossen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen wollte, nicht stark genug wiederhallte« (I S. 119); mit hoher Achtung steht er vor der soliden Meisterschaft seiner

*) IV S. 95. Auch Einzelnes hat er an ihm auszusetzen, I S. 117, IV S. 77, wohl nicht ganz gerecht.

**) I S. 280, IV S. 96 u. s. w.

***) Ein kurzer Artikel von seiner Hand über Cherubini findet sich N. Ztschr. II S. 26, ist aber in die Ges. Schr. nicht aufgenommen.

†) Von einzelnen Werken Beethoven's bespricht er das Capriccio Op. 129 (I S. 171), das Vier-Ouvertürenwerk zu Fidelio (III S. 212, 281, IV S. 196), kurz auch den »glorreichen Augenblick« (III S. 44), von kürzeren Erwähnungen abgesehen.

††) Sein eigenthümlicher Sonatenstil IV S. 80, Euryanthe IV S. 290. Vgl. II S. 198.

*) I S. 204, 302, II S. 234, 11, III S. 137.

**) »Es schwebt eine seltsame Röthe am Himmel, ob Abend- oder Morgenröthe, weiss ich nicht« (I S. 29). I S. 13 spricht er von der Zeit, die Mozart regierte, und die dann Beethoven in ihren Fugen schüttelte. »Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen classisch-romantischen Halbschlafe.«

Digitized by Google

Arbeit und der Vielseitigkeit seiner Leistungen (I S. 110, II S. 247 u. s. w.). Eine volle, mitunter begeisterte Bewunderung zollt er dem Talente Marschner's (I S. 186, II S. 135, IV S. 73, 161), tadelt ihn aber, wo er zu eilig arbeite oder es Allen recht machen wolle; ebenso findet das zierliche, »weltmännische« Talent Reissiger's die liebenswürdigste Anerkennung; nur wird ihm zuweilen mit freundlicher Ironie zu verstehen gegeben, dass er sich die Arbeit zu leicht mache, dass er zu hoch hinaus wolle, auch wohl zu besorgt um den Beifall sei. Auch Lachner wird gerühmt, nachdem er die Stillosigkeit seiner ersten Periode überwunden und einen andern Weg betreten habe (I S. 155, 231, III S. 141, II S. 121); ebenso lobt er die Symphonien Kalliwoda's, »des heiteren, harmonischen Menschen«, wenn er auch manche seiner Arbeiten als werthloses Flitterwerk bezeichnen muss (I S. 119, 240 u. s. w.), und rühmt endlich in Löwe den geistvollen Balladendichter, der auch in grösseren Gesangwerken mit Glück neue Bahnen versucht, und der nur, wenn er sein eigenthümliches Gebiet verlässt, weniger glücklich ist (I S. 93, 153, II S. 130, IV S. 178). Und so bekommt jeder die ihm zukommende Stelle; selbst an Rossini will er anerkannt wissen, was er verdient; »gepriesen seien die Meister, von Beethoven bis Strauss« — ruft er III S. 62.

Sehen wir nun hier überall Schumann's künstlerische Bildung, sein leichtes Erfassen fremder Individualität, die gewissenhafte und doch milde und liebevolle Beurtheilung: so tritt er uns viel voller und eigenthümlicher entgegen, wo er seine liebsten Hoffnungen realisirt glaubt und neue Bahnen betreten sieht. Wie denkt er sich denn diese neuen Bahnen? was erwartet er von den Genossen seines Strebens? von wo datirt er die Erhebung? worauf gründet er seine Erwartungen? Wir lassen es ihn selbst sagen.

Nachdem vor 1830 einige sehr trockene Jahre verflossen waren (I S. 275), erhob sich in den Jahren 1830—34 eine Reaction gegen den herrschenden Geschmack (IV S. 262). Es war ein Kampf »gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. A. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Claviermusik zeigte. Von der Claviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluss machte sich in ihnen bemerklich, der Beethoven's und Bach's. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet« u. s. w. Dass der Charakter der neuen Zeit ein mehr subjectiver sei, gesteht er selbst zu (II S. 277); und IV S. 195 bezeichnet er es als der neuen Richtung charakteristisch, dass sie »das Kunstreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden strebe«. Sonst nennt er sie immer die »neue poetische Zeit«. Man sieht also, dass es keineswegs Neues, Unerhörtes ist, was er erstrebt; er will nur der verflachten Zeit gegenüber zu einem kräftigen Streben nach dem höchsten Kunstziele ermuntern, und will betonen, dass es noch individuelle Talente gebe, die der Kunst den verlornen Gehalt wiedergeben könnten. Diesem Gegensatz gegen die Verflachung der Zeit giebt ein Artikel der N. Ztschr. (I S. 187) den Namen »Romantismus«; und man pflegt den Namen Romantik auch auf diese neue musikalische Schule anzuwenden (so auch wieder Reissmann S. 30). Man wird aber bei dem Gebrauche dieses Wortes Vorsicht anwenden müssen, wenn man sieht, dass Schumann selbst den Namen romantische Schule weder zuerst angewandt hat, noch gern braucht; wir hören ihn ebenso oft von den Vertretern anderer Richtungen auf die neue Schule anwenden, und Schumann lässt sich denselben als unterscheidend gefallen, erkennt ihn aber nicht als bezeichnend an.*) Ja er bedient sich desselben sogar oft mit einer gewissen Ironie, und zeigt, dass es ihm nicht unbekannt sei, wie sich oft Unklarheit und Willkühr hinter den Namen der Romantik flüchte. Man mochte in den Bestrebungen der romantischen Dichterschule und den Wirkungen ihrer Erzeugnisse manches Analoge mit der neuen musikalischen Richtung finden; das Hineinleben in eine erträumte poetische Welt, das Hinausgehen über die überlieferte Form, das mannigfaltige Colorit, daneben doch das Zurückgehen auf längst vergangene Meister, kurzum die Herrschaft der Subjectivität, alles das ist der romantischen Dichterschule eigen, und liesse sich auch auf manche Musikstücke der neuen Richtung anwenden. Mit Schumann's Grundsätzen, wie sie im Verlaufe seines Schaffens auch praktisch immer mehr hervortraten, haben jene Eigenschaften nichts zu thun, und gegen Unklarheit der Intention und Formlosigkeit ist er nie gleichgültig gewesen. Man wird es nun verstehen, in welchem Sinne er sich selbst des Wortes romantisch bedient.**)

Sehen wir also von diesem in sich unklaren Ausdruck ab, so kann es uns nicht zweifelhaft sein, was er von der neuen Zeit erwartet; sie soll das gehaltlose Treiben der Virtuosen und Nachahmer zurückdrängen und an die gute Tradition, namentlich Beethoven und Schubert, wieder anknüpfen. Wir haben noch zu fragen, welche die lebenden Talente sind, in denen er dieses Streben am lebendigsten verkörpert sieht.

Hier denken wir vor Allem an den Meister, der mit Schumann beinahe gleichzeitig auf den Schauplatz trat, aber sowohl durch Virtuosität wie Productivität sich früher Bahn brach, Felix Mendelssohn. Nichts beschreibt die Verehrung und Liebe, mit welcher Schumann überall zu diesem Meister hinaufblickt. Er hat ihn in seiner Kritik fast durch sein ganzes Schaffen begleitet und seine wichtigsten Werke besprochen;***) vor seiner hohen formellen Vollendung, aber ebenso vor seiner reichen Erfindung und poetischen Eigenthümlichkeit steht er bewundernd, lässt die Kritik vor ihm verstummen; gesteht ihm fast in allen Gattungen die Palme unter den Lebenden zu. Er nennt ihn den Mozart des 19. Jahrhunderts (III S. 273), »den hellsten Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut, und zuerst versöhnt.« — »Aber«, fährt er nun fort, »dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren.« Wenn er demnach die Hoffnungen, die er von der jüngeren Schule hegt, doch höher zu spannen scheint, als sie Mendelssohn erfüllt, so stimmt damit überein, dass er ihn fast nie erkennbar zu seinen speciellen Genossen rechnet; und man darf auch eine kurze Vergleichung mit Schubert (IV S. 234) hier anführen, wo er jenem einen »anmuthig gesitteten Charakter«, diesem aber reichere Erfindung zuschreibt. Und in der That:

*) Neue Ztschr. I S. 198. Heller will er der Deutlichkeit wegen einen Romantiker nennen, sagt aber, dass er frei sei »von jenem vagen, nihilistischen Unwesen, wohinter Manche die Romantik suchen« (II S. 95). Von zwei Concerten von Moscheles sagt er (I S. 272): »Wenn wir diese zwei romantisch nennen, so ist damit die zauberische dunkle Beleuchtung gemeint, die über sie lagert und von der wir nicht wissen, ob sie von den Gegenständen selbst ausgeht oder von wo andersher.«

**) Vgl. noch I S. 75, 264, II S. 200. Von Interesse sind noch die Worte I S. 43 »dass sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwerlich zu glauben.« In welcher Beziehung nennt er die Musik romantisch an sich?

***) Sonate Op. 6 (I S. 104), Fugen (II S. 99), Lieder ohne Worte (I S. 166, II S. 142, IV S. 57), Ouvertüren zur Meeresstille (I S. 192) und zur schönen Melusine (I S. 236), Capricen (I S. 324), Paulus (II S. 226), Verleih uns Frieden (III S. 284), Psalmen, Symphonien etc. an verschiedenen Stellen.

Digitized by Google

Mendelssohn war ein viel zu sehr in sich fertiger und abgeschlossener Künstler, um in einer rastlos vorwärts stürmenden Genossenschaft ein thätiges Glied sein zu können; berührt von dem neuen Geiste, eignete er sich das seiner Natur Gemässe davon an, beherrschte es aber bald durch Technik und Ueberzeugung. Auch baute er ja Gattungen an, auf die das Streben der Romantiker gar nicht gerichtet war. Wir mögen uns heute wohl denken, dass Schumann in dem zuweilen doch etwas glatten und einfarbigen (»aristokratischen«) Charakter Mendelssohn'scher Musik etwas ihm Fremdes fand; um so wohlthuender berührt es menschlich und künstlerisch, dass er so frei und neidlos in den Preis des Meisters eingeht.

Neben Mendelssohn nennen wir Moscheles und Taubert, welche, wenn auch vielfach Nachahmer des Früheren, doch von dem neuen Geiste sich berührt zeigen, und F. Hiller, den er ausdrücklich den Romantikern beizählt und dessen früheren Werken er das eingehendste Interesse zugewendet hat.*) Einer aber war es unter den Jüngeren, bei dem er die Geistesverwandtschaft alsbald erkannte, den er begeistert begrüsste und einführte, Chopin. Zu einer Zeit, als in Deutschland noch kaum von ihm gesprochen wurde,**) erkennt er in ihm den Genius, die Originalität, die Poesie. Er knüpft ihn unmittelbar an Beethoven und Schubert an, erkennt aber den nationalen Zug; verkennt auch das Virtuosenhafte seiner früheren Werke nicht, sieht ihn aber immer mehr der reinen Schönheit zustrebend; in seiner Begeisterung nennt er ihn »den kühnsten und stolzesten Dichtergeist der Zeit« (III S. 123). Nur muss er später doch eingestehen, dass Chopin sich nur in einem begrenzten Gebiete bewege, und er bedauert, dass er keinen durchgreifenderen Einfluss gewonnen habe (IV S. 56).***) An die Spitze der neuen Bewegung aber hat er ihn gestellt, und namentlich bezeichnet er die neue Epoche des Clavierspiels ausdrücklich als die Chopin'sche (IV S. 119). — Neben Chopin müssen wir auch Schumann's frühverstorbenen Freund L. Schunke erwähnen, über den er stellenweise so ergreifend spricht; erscheint nach seinem Urtheile auch der Virtuos grösser in ihm als der Componist, so sehen wir doch, was er auch in dieser Beziehung von ihm erwartete.†) Und einem andern Frühverstorbenen, den er nicht gekannt, dessen Talent und poetische Begabung er aber hoch preist, Norbert Burgmüller, setzt er (III S. 145) ein schönes Denkmal. Sehr häufig und mit wahrhaft inniger Liebe erwähnt er Sterndale Bennett, in welchem er ganz den findet, wie er ihn sich wünscht, einen »innigen, wahrhaften Dichter« (III S. 128), der mit Mendelssohn'scher Formenklarheit einen individuellen poetischen Geist verbinde.††) — Wenn nun alle bisher Genannten Schumann's Beifall durch das doppelte Streben verdienten, neuen und selbständigen Gehalt in fester, klarer Form zu bieten, so wurde seine Kritik auf eine bedenkliche Probe gestellt durch einen Künstler, der gewaltsam alles Bisherige negiren und überbieten, den Inhalt unbedingt über die Form herrschen lassen wollte, den Begründer jener verderblichen, auch nach Deutschland herübergewucherten Programmmusik, Hector Berlioz. Das Originelle und Kühne machte ihn aufmerksam; er fand, als er die grosse phantastische Symphonie *Episode de la vie d'un artiste* zergliederte,*) bei aller Kühnheit der Verhältnisse, der Harmonie, doch keineswegs ein völliges Durchbrechen der überlieferten Form, er fand melodische Erfindungskraft und technisches Geschick, er fand ungewöhnliches Talent; so durfte er wohl manche Monstrositäten auf Rechnung der jugendlichen, noch nicht durchgebildeten Phantasie schreiben; über die Mittheilung des Programms bricht er unbedingt den Stab. Man darf also nicht sagen, dass Schumann hier irgendwie mit den Grundsätzen ächter Kunstkritik in Widerspruch getreten sei; auch wenn er später wohl noch einmal das Talent an ihm hervorhebt, Berlioz bleibt ihm doch ein »Aufständischer, der Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet«, »ein Wüstling voll Kraft und Keckheit«, bei dem Geniales mit Verletzendem und Schülerhaftem gemischt erscheine. Dass er solchem wirren Treiben auf die Dauer nicht zustimmen könne, hat Schumann durch seine eigene spätere Production gezeigt; und wo er jenen Künstler als Componisten beurtheilt, der diesen unkünstlerischen Programmenstil in grösstem Maassstabe nach Deutschland übertrug, Franz Liszt — da entwirft er, nicht beirrt durch dessen Talent und die von ihm bewunderte Virtuosität, eine Darstellung von Liszt's zerfahrener Compositionslaufbahn und den verschiedenartigen bei ihr wirksamen Einflüssen, dass man sich im Voraus sagen kann, wie er, der für Liszt »Rückkehr zur Heiterkeit und Einfachheit« als nothwendig verlangte, über die symphonischen Dichtungen geurtheilt haben würde.**)

Man gelangt nach Alledem schliesslich zu dem Resultate, dass Schumann bei den ächtesten Talenten der Zeit, die er mit begeisterter Hoffnung begrüsst, doch zuletzt nicht Alles findet, was er sucht. Bei Chopin erkennt er die Grenze, Berlioz stösst ihn zuletzt doch ab, selbst bei Mendelssohn findet er Wiederholungen. Noch einige, die er rühmt oder einführt, bewegen sich zum Theil ebenfalls in kleinen Grenzen, wie St. Heller (II S. 93, III S. 186), Henselt (II S. 90 u. s. w.), Verhulst (II S. 246), Robert Franz (IV S. 262), zum Theil traten sie erst zu derselben Zeit auf, als auch er schon auf der Höhe seines Schaffens stand, wie Kirchner (IV S. 217), N. Gade (den er auch noch einführte und sogleich auf's Treffendste charakterisirte, IV S. 209, 282), und auch J. Brahms in die Künstlerwelt einzuführen hat er noch Gelegenheit gefunden. Hier stimmt er wieder ganz die alte, überschwengliche Weise an und sieht schon in den ersten, noch wenig abgeklärten Werken dieses Künstlers »neue Bahnen« eröffnet. Aber der Ausgang hat gezeigt, dass in ihm die Erkenntniss ächten Talents und Strebens nicht getrübt war; wir dürfen sagen, auch diesem Künstler hat Schumann seine Stelle angewiesen. Doch das gehört der Gegenwart an; wir kehren zu Schumann's Kritik zurück. Er muss zuletzt das Resultat ziehen, dass die, auf welche er seine Hoffnung gesetzt, dieselbe doch nicht in vollem Maasse erfüllen; er zieht dasselbe aber nicht mit ausdrücklichen Worten, und wie konnte er das auch? Der Einzige, der berufen war,

*) Ein längerer Artikel über ihn I S. 69; die Zerstörung Jerusalems IV S. 3 u. s. w. Eine sehr scharfe Kritik gegen Hiller, an sein Concert Op. 5 angeknüpft, hatte Schumann in Bd. IV S. 84 geschrieben, aber in den Schriften nicht wiederholt.

**) Sein Auftreten in Wien vgl. A. M. Z. 1829 Nr. 46.

***) Er bespricht seine Concerte I S. 277, sein Trio I S. 304, seine Etuden II S. 103, und ausser vielen kleineren Clavierwerken eine Sonate IV S. 21. Seine Notturnos namentlich hält er »für das Herzinnigste und Verklärteste, was nur in der Musik erdacht werden könne«, I S. 317.

†) I S. 103, 325, II S. 57, 285.

††) II S. 85, 159, 168, 211, 243, III S. 29, 126, 205, IV S. 194.

*) I S. 118—151, die grösste Recension in den Schriften. Die Symphonie ist uns durch den Liszt'schen Clavierauszug zugänglich gemacht. Vgl. auch I S. 218, 244, II S. 85, III S. 12, 120, 131, 290. Schon in Nr. 1 des dritten Bandes der N. Ztschr. hatte er einen phantastischen Artikel über dieses Werk, bezeichnend genug mit der Unterschrift Florestans, geschrieben, den er in die Ges. Schriften nicht aufnahm; zum Beweise, dass er diese Art, über Berlioz zu reden später nicht mehr billigte.

**) III S. 160. Sein Spiel III S. 231.

Digitized by Google

dem, was er empfand und suchte, einen reicheren Ausdruck zu geben, war er selbst. Aber er scheint sich, wenigstens im Anfang, seines Berufes noch kaum bewusst zu sein, ihn wenigstens für den eigentlichsten nicht anzusehen; wir sahen, wie nebenher er seine eigenen Sachen behandelt. Noch 1837 hält er die Fortsetzung der Redaction für Pflicht, so sehr man ihm abrieth. Aber immer mehr erstarkte seine productive Kraft, immer klarer wurden seine Grundsätze, immer deutlicher seine Ziele; und es kommt nun die Zeit, wo ihm klar wird, dass er zum Schaffen berufen sei, und dass ihn die kritische Thätigkeit darin nur aufhalten könne; in Briefen klagt er darüber mehrfach. Wir können hier auf unsere anfänglichen Betrachtungen zurückweisen; die kritische Thätigkeit hatte auf seine productive Natur keinen hemmenden Einfluss ausüben können, sie hatte ihr zuletzt unterliegen müssen. Die Zeit des Uebergangs in den ersten 40er Jahren, wo er, ohne die Redaction gleich niederzulegen, doch mehr componirte als recensirte*), lässt sich in seinen Schriften klar unterscheiden, wenn wir auch nicht die Jahreszahlen als Leitfaden hätten. Von der alten Ueberschwenglichkeit scheint sich im 4. Bande Vieles zu verlieren, in viel höherem Maasse sehen wir den Ernst des Meisters walten, der, wenn er auch immer liebevoll gegen das Streben bleibt, doch gegen das Halbe auch bei seinen Lieblingen strenger wird, und das Unbedeutende nicht mehr verträgt. Wo er auf allgemeine Fragen kommt, z. B. auf den Beifall, den der Künstler suchen soll (IV S. 156), oder auf den Verderb der Oper, den die Rücksicht auf das Publicum verschuldet hat (IV S. 169), spricht ächte Künstlerweisheit aus ihm, welche auch den unvergleichlichen Schatz musikalischer Haus- und Lebensregeln durchzieht. Aber die Zeit seiner Schriftstellerei war vorüber, »als ihn eine Peri in entlegene Zonen entführte«. Seitdem hören wir entzückt auf die neuen Tonweisen, die wir seinem tiefen poetischen Geiste verdanken, und gestehen froh, dass ihn keiner der neueren Meister an ausgeprägter Individualität, an tiefem und reichem Gehalte und somit auch an Einfluss auf die Nachfolgenden erreicht habe. Aber in diesem Bewusstsein wollen wir auch des in der Kunstgeschichte einzigen Ereignisses nicht vergessen, wie ein Meister die Entwicklung, deren Hauptglied er zu werden berufen war, in dunklem Drange zuerst theoretisch-kritisch herbeiführen will. Wir werden dieses Jahrzehnt von Schumann's kritischer Thätigkeit als ein wichtiges Entwicklungsmoment in der Geschichte der neueren Musik betrachten müssen; es ist nicht allein das Interesse an den Aeusserungen eines grossen Meisters über seine Kunst, sondern ihr Zusammenhang mit der auf sie folgenden Entwicklung, die uns dazu bestimmt. Und wenn man die Perioden der Kunstgeschichte wohl nach den Männern zu benennen pflegt, welche die Bestrebungen der Zeit gleichsam in sich concentriren und von ihrer Höhe herab wieder auf Andere wirken, so wird zur Bezeichnung der Epoche, die mit 1830 begonnen, und in der wir noch jetzt stehen, kein Name geeigneter sein können, als der Robert Schumann's.

*) O. Lorenz war schon seit einiger Zeit fast ganz in Schumann's Thätigkeit eingetreten, bevor er noch die Redaction definitiv übernahm. — Es sei hier noch erwähnt, dass es Schumann auch nicht an tragikomischen Conflicten mit dem Leipziger Stadtgericht gefehlt hat, welches ihn einmal, am 25. Juni 1842, wegen der Ausfälle der Zeitschrift gegen Schilling zu 25 Ngr. Strafe verurtheilte; Schumann rächte sich durch eine scherzhafte Novelle: »Die Verschwörung der Heller« von Florestan. Das Urtheil des Stadtgerichts steht im Intelligenzblatte zur N. Ztschr. Bd. 17, Juli 1842 Nr. 1. Die Novelle in Bd. 17 Nr. 26.

Recensionen.

Gesangsmusik.

L. Meinardus, Sieben Lieder für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. Bremen, Cranz. Pr. 25 Ngr.

Alexis Hollaender, Sechs Lieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

G. F. E. Neumann, Op. 2. Heft I. Kleine Duette. 15 Ngr. Heft II. Grosse Duette. 1 Thlr 2½ Ngr. Riga, Petrick.

A. Deprosse, Drei Lieder für zwei weibliche Stimmen mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

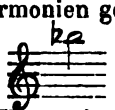
—*ff*— Seit man sich im häuslichen Kreise mehr und mehr entwöhnt hat, Opernmusik zu singen, seit Mendelssohn und nach seinem Vorgange Schumann, Rubinstein, Reinecke und Andere in ihren zweistimmigen Liedern dem sangeslustigen Publicum dafür eine Entschädigung geboten haben, ist diese Gattung der Hausmusik immer beliebter geworden. So lange man nun und mit Recht den Mendelssohn'schen Liedern die Treue bewahrte, so hat sich doch nach und nach das Bedürfniss nach Neuem, nach Abwechslung fühlbar gemacht, und wir freuen uns daher, oben angezeigte Lieder mit einer Ausnahme allen Freunden zweistimmigen Gesanges empfehlen zu können.

Wir stellen in der Besprechung die Lieder eines Componisten voran, dessen Name in der musikalischen Welt bereits einen guten Klang gewonnen hat durch eine Anzahl grösserer Werke, denen keine Kritik künstlerischen Ernst und vielseitige musikalische Bildung wird absprechen können. Die Lieder von Meinardus machen im Ganzen den Eindruck, als habe sie der Componist, ausruhend von ernsterer Arbeit, in einer Mussestunde schnell hingeworfen. Nicht als ob sich irgendwie Flüchtigkeit in der Arbeit verriethe. Nur sind uns andere Lieder von Meinardus bedeutender in der Erfindung, tiefer in der Auffassung erschienen. So vor Allem seine Compositionen aus Rückert's Liebesfrühling. In obigen Liedern scheint uns die Empfindung mehr in ästhetisch-gefälliger Weise angedeutet, als dass das Bestreben hervorträte, dieselbe in vollen Klängen erschöpfend auszuströmen.

Die darin herrschende Gefühlsstimmung erinnert in ihrer temperirten Weise namentlich in den beiden Scheideliedern von Uhland an Aehnliches bei Mendelssohn. Das erste Lied im Hefte: »Es schimmert von den Zweigen« ist ein munteres Frühlingslied, welches bei dankbarer Behandlung der Singstimmen mit seinem frischen F-dur und der leicht hinfliessenden Begleitung einer freundlichen Wirkung sicher sein kann. Das zweite: »Singe holde Philomele« ist ein ruhig gehaltenes As dur-Lied von weicher, fast zärtlicher Stimmung. Die Selbstständigkeit der zweiten Stimme scheint uns durch ein mehrmaliges Weitabliegen von der Oberstimme fast zu theuer erkauft, um so mehr, als es hier die Stimmung des Ganzen eher stört als fördert. Mit den schon erwähnten Scheideliedern von Uhland hat »Wärst Du mein« von Fr. Beyschlag einen gewissen frischen Zug gemein, der bei der Refrainstelle: »wärst Du mein«! jedoch in eine etwas äusserliche Brillanz verfällt und dadurch die Wirkung des Liedes beeinträchtigt. Ueber das vorletzte Lied: »Die Liebe bleibt wie Rosen immer neu« von W. Menzel ist es nicht leicht ein endgültiges Urtheil abzugeben, ohne es gehört zu haben. Interessirte uns beim ersten Durchspielen die durchgeführte canonische Gestaltung, so wollte uns doch späterhin scheinen, als habe diese

Digitized by Google

den freien melodischen wie harmonischen Fluss gestört. Man wittert eine gewisse Künstlichkeit heraus, es hat sich nicht Alles ungezwungen genug von selbst gemacht, und das stört den Genuss. Dazu geben die siebentaktigen Perioden im Anfang, welche von sechstaktigen gefolgt werden, dem Liede eine gewisse Unruhe, welche noch dadurch gesteigert wird, dass die Oberstimme der imitirenden zweiten nur drei Takte voraus ist, diese also im vierten Takte mehr überraschend als befriedigend einfällt. Im letzten Liede des Heftes hat ein Gedicht von Betty Paoli durch die stille ruhige Haltung der Composition seinen entsprechenden Ausdruck gefunden. Die entsprechende Melodik und die Sangbarkeit dieser Lieder, sowie der gewählte Geschmack ihrer ganzen Factur, welcher sich in manchem hübschen Zuge der Begleitung kund giebt, sind immerhin so anerkennenswerthe Vorzüge, dass diesem Liederhefte eine freundliche Aufnahme nicht fehlen wird.

Aus den Liedern von A. Deprosse (Gedichte aus Aug. Becker's Jungfriedel) spricht ein frisches, von des Gedankens Blässe nicht angekränkeltes Talent. Der Componist sagt ungezwungen, wie es ihm um's Herz ist, und namentlich das erste und zweite Lied hinterlassen in ihrer volksthümlichen Haltung einen freundlichen Eindruck. Im ersten verbraucht die Melodie zu ihrer Bildung mitunter ein wenig zu viel Platz und ist deshalb der gesanglichen Ausführung nicht immer so günstig als das zweite, welches durch den so herzlich gesungenen Schlussrefrain: »Swanhilde« ohnehin für sich einnimmt. An Vortragszeichen aller Art hat es der Componist nicht fehleh lassen, ja den Singstimmen ist sogar manches *ff* zugemuthet, welcher Bezeichnung wir in Liedern von so anspruchslosem Charakter nicht eben zu begegnen lieben. Uns kommt es vor, als hege der Componist den Wunsch, durch eine gewisse Brillanz der Ausführung den Liedern eine Wirkung zu sichern, die ihrem inneren Wesen eigentlich widerspricht. Wenn im letzten Liede, dessen schlichte melodische Erfindung durch mannigfache Vorhalt-Harmonien gewürzt erscheint, die Oberstimme sich bis ins  versteigt, und zwar im *f* und bei weitabliegender Unterstimme, so will uns dieses den Worten des Gedichtes: »So lange die Seele noch unentweiht« wenig entsprechend dünken. Der Componist scheint dieses gefühlt zu haben, denn es ist den singenden Damen vorgeschrieben, diese Stelle »mit geistigem Aufschwung« zu singen. Vortragszeichen thun es aber nicht. Ueberhaupt möchten wir mit dem Componisten rechten, das letzte Gedicht zu einem zweistimmigen Liede und noch dazu für weibliche Stimmen gewählt zu haben. Dieses: »O trübe die reine Quelle nicht« kann nur von einer und zwar einer männlichen Stimme gesungen werden, und müsste auch dann viel diskreter, innerlicher gehalten sein, als die vorliegende stark effectuiren wollende Composition. Die Warnung: »ehre der Liebsten Schämigkeit« kann man sich von Frauenstimmen nun einmal nicht gesungen denken.

Wenig erfreulich wirkten auf uns die »grossen und kleinen Duette« von G. F. E. Neumann. Doch der Componist hat Op. 2 auf sein Schild geschrieben und parirt damit die schärfsten Pfeile unserer Kritik. Sein Op. 2 nun zeigt uns in seinen zwei Heften ein wahres Janus-Doppelgesicht. Die kleinen Duette lachen und die grossen weinen. Im ersten Hefte nur Dreivierteltakt mit ländlerartigen Wendungen, im zweiten nur Viervierteltakt und consequent seriöse Haltung, welche jedoch vom wahrhaften Ernst weit entfernt bleibt. Zuweilen, namentlich im dritten Liede des zweiten Heftes, scheint es dem Componisten wärmer um's Herz zu werden — aber es hält nicht vor, bald verfällt er von Neuem und unerbittlich der Trockenheit und Trivialität. Doch wie gesagt, wir haben es mit einem Op. 2 zu thun, und nachdem wir in Rücksicht darauf den jungen Tondichter auf einen hässlichen Quintenschritt aufmerksam gemacht haben, welchen die zweite Singstimme (Seite 18 System 3) über den Bassnoten *h*—*c* ausführt, überlassen wir ihn seiner ferneren Entwicklung in der Hoffnung, dass er mehr zu sagen wisse, wenn er mehr erlebt haben wird.

Wir haben nun noch über die Lieder von A. Hollaender zu sprechen. Es braucht nicht viel zu sein, denn es ist eitel Lob. Wir müssen gestehen, dass ein Liederheft uns von Anfang an für sich einnimmt, in welchem ausschliesslich Gedichte von Goethe und Uhland zusammengestellt sind. Wenn es aber einem Tondichter gelingt, diesen so oft und von unsern ersten Meistern componirten Liedern neue Seiten abzugewinnen, so spricht das gewiss für die Frische und Eigenthümlichkeit seines Talents. Im vorliegenden Falle kam H. nun die zweistimmige Behandlung zu Hülfe, welche ihn zu neuen Gestaltungen anregte und das, was er gab, gewissermaassen ausser den Bereich der Vergleichung mit andern Compositionen derselben Gedichte rückte, die sich seit längerer Zeit in der musikalischen Welt eingebürgert haben. Aber auch davon abgesehen haben diese Lieder durch die Innigkeit der Empfindung, die in anspruchlosester Weise sich in frischer und eindringlicher melodischer Erfindung ausspricht, ein Recht, sich neben andern, gefeierten Compositionen derselben Gedichte im Herzen aller Freunde des »Aechten« in der Kunst einen Platz zu erobern. Die Lieder sind durchweg sangbar und von Anfang an zweistimmig gedacht. Die immer geschickte und oft interessante Stimmführung ergiebt sich überall wie von selbst, und führt immer zum freundlichsten Zusammenklang. Der Claviersatz der Begleitung ist durchweg sorgfältig, nirgend überladen trotz einer Fülle feiner Züge, und immer von schöner Klangwirkung. Man empfindet beim Durchspielen dieses Liederheftes sogleich jenes wohlthuende Gefühl der Befriedigung, welches uns nur dann erfüllt, wenn Wollen und Vollbringen in einem sich vor uns entfaltenden Kunstgebilde vollständig in einander aufgehen. Wenn wir noch hinzufügen, dass die eigenartige und innige Auffassung der Gedichte zuweilen an Schumann'sche Weise gemahnt, ohne jedoch irgendwo in äusserliche Nachahmung zu verfallen, so glauben wir den Leser über den Eindruck, den Hollaender's zweistimmige Lieder auf uns machten, genügend orientirt zu haben, und wir fügen nur der Vollständigkeit wegen noch einige kurze charakterisirende Bemerkungen über jedes einzelne derselben hinzu. Nr. 1 »Haidenröslein« von Goethe trägt die Bezeichnung »im Volkston«, und seine natürliche, leicht hinfliessende Melodie hat vielleicht am ehesten die Concurrenz mit den in der Erinnerung haftenden Compositionen Hauptmann's und Schumann's, Schubert's und Gade's zu fürchten, nimmt aber bei näherer Bekanntschaft mehr und mehr für sich ein. Nr. 2 »In der Ferne« von Uhland ist bei aller Liebenswürdigkeit doch wohl das am wenigsten bedeutende Lied des Heftes. Der Anfang erhält dadurch etwas Spannendes, dass die in Terzen geführten Singstimmen sich auf eine leichtbewegte Figuration des Dominant-Septimen-Accords stützen, während der Grundton *A* im Basse von Anfang an festgehalten wird. Nr. 3 »Frühlingsahnung«. In accordischen Noten steigen nacheinander die Singstimmen leise von der Tiefe aufwärts zu den getragenen Triolen der Begleitung, die in der Mittellage die Harmonie feststellt. Das Fehlen der erst später hinzutretenden Bassnoten unterstützt den poetischen und

Digitized by Google

duftigen Reiz dieses Anfangs, der den Textworten: »O sanfter süsser Hauch« so anmuthig entspricht. Ja wir möchten diese Anfangsworte als Prädicat dem ganzen Liede beilegen, welches trotz der sinnigen Behandlungsweise der einzelnen Zeilen des Gedichts auf die natürlichste Weise zum Ganzen und damit zum lieblichsten Stimmungsbilde wird. Nr. 4 »Frühlingsglaube« will nicht mit den »linden Lüften« Schubert'scher Melodik concurriren, indem durch ein Etwas, was wir eine feine Naturempfindung zu nennen versucht sind, dieses Lied einen neuen und eigenthümlichen Reiz erhält. Wie lieblich säuselt der Frühling in den Triolen der einleitenden Begleitungstakte! Wie freundlich wirkt der Eintritt der Singstimmen auf dem Quintsextaccord von *h*, die über die Harmonie des Dominant-Septimenaccords (*C*) in den Grundaccord (*F*) hineingleiten, wo die leise anschlagenden Bassquinten den landschaftlichen Charakter des Liedes feststellen, bis dann bei den Worten: »Nun armes Herze sei nicht bang« das subjective Empfinden in innigem, schwungvollem Gesange herausblüht! Nr. 5 »Frühlingsruhe« wird durch die rührende Innigkeit seines Gesanges nur von Nr. 6 »Künftiger Frühling« übertroffen, das in sinniger Anordnung dieses Heft schliesst. Wenn wir es zum Schlusse unserer Besprechung wählten, so haben wir damit dem Verdachte Raum gegeben, als hätten wir wie ein ächter Feinschmecker uns den besten Bissen bis zuletzt aufgespart. Der Grund dieser Anordnung war jedoch, dass wir in dieser schönen Liedergabe eine Bekanntschaft gemacht haben, von der wir uns eben so schwer zu trennen vermochten, als sie leicht für sich einnahm.

Kammermusik.

C. G. P. Graedener, Op. 48. Trio für Violine, Bratsche und Violoncell. Hamburg, Fritz Schuberth. 2 Thlr.

E. K. Mit Anerkennung berichten wir über das neueste Werk Grädener's. Das Streichtrio ist eine Kunstgattung, die seit Beethoven's köstlichem Op. 9 fast aus dem Repertoire verschwunden ist und doch einen eigenthümlichen Reiz ausübt, der weiterer Bemühungen werth scheint. Gute Dreistimmigkeit schien den älteren Meistern ein Meisterstück sowohl der Arbeit als der Wirkung und Schönheit; es ist das »mit kleinen Mitteln Grosses wirken«, welches Mozart und Beethoven an Händel bewunderten. Grädener's Trio ist so angelegt, dass die drei Instrumente jedes seine eigene Sprache sprechen in zwanglos melodischer Stimmführung, und dass ihre milden und starken Wirkungen ohne gewaltsame Künste frei hervorgehen, wie auch die viel- oder minderstimmigen Harmonien in wohlklingenden Tonlagen sich auslegen. Auch contrapunktische Arbeit geht hindurch, tritt aber nirgend aufdringlich oder anmaassend hervor. Die Gliederung ist viertheilig: I. Hauptsatz (mit vorangehender Einleitung), II. Menuett, III. Adagio, IV. Finale. Die Themen sind leicht eingänglich ohne trivial zu sein, die Menuett reizend und kurz angebunden. Das Adagio ist nicht zu lang, aber auch nicht bedeutend, in der Modulation bescheiden bis auf die suchende und gewaltthätige Wendung S. 15, wo die figurirten Harmonien einen etwas unbehülflichen Gang nehmen; dagegen ist die Enharmonie S. 13 schön wirksam durch knappe Rhythmik. Das Finale hat den Vorzug schlagender Rhythmen, doch ist es für seinen Inhalt zu lang. Der Gesammteindruck wird befriedigen, insofern der Verfasser nichts Geschraubtes und Erlogenes vorträgt; hohe Genialität, unerhört Neues ist nicht darin, aber das Gegebene zeigt gesunden künstlerischen Sinn.

Meyerbeer's „Afrikanerin" in Berlin.

(Unser Berliner Berichterstatter schreibt uns, er sei nicht in der Lage, ausser seinem im »Berliner Fremden- und Anzeigeblatte« erschienenen Referat über die »Afrikanerin« noch einen zweiten Bericht für unsere Zeitung abzufassen, und giebt uns die Erlaubniss, jenes Referat zum Abdruck zu bringen. Wir geben das Wesentliche desselben in Folgendem wieder, behalten uns indess vor, seiner Zeit von unserem Standpunkte aus noch einmal auf das Meyerbeer'sche Werk zurückzukommen. D. Red.)

— — — Dass der Meister in der Wahl des Librettos besonders glücklich gewesen wäre, können wir nicht behaupten, doch lassen sich demselben auch wiederum höchst wirksame Momente nicht absprechen, welche vermuthlich die Ursache sind, weshalb Meyerbeer sich zur Composition dieses Stoffes in seiner jetzigen Gestalt entschlossen hat. Vasko namentlich, der eigentliche Held der Oper, ist nur als Entdecker ein wahrer Held, während er als Mensch und Christ bedenklichen Charakterschwankungen unterworfen ist und deshalb auch durch die beiden Heiden Nelusko und Selica, deren Individualität uns wie aus einem Guss entgegentritt, in den Schatten, jedenfalls in die zweite Linie gestellt wird. Ines ist nur ein liebendes, duldendes Mädchen, welche weit mehr musikalische, als dramatische Theilnahme erregt. Den vielen übrigen Personen, unter denen in den ersten Acten Don Pedro, im vierten der Ober-Bramine am meisten hervortritt, ist weder in der Dichtung, noch in der Musik eine bedeutende Aufgabe zu Theil geworden, so dass sie eben nur als dramatische Hülfsmittel, so wie zur Vervollständigung der Ensemblesätze in der Musik nothwendig sind. Sollten wir die Wirkung der einzelnen Acte beschreiben, so würden wir am Schluss des ersten eine bedeutende Steigerung constatiren, welche jedoch von der Mitte des zweiten bis zum Schluss desselben gänzlich schwindet und im dritten auf dem Schiff spielenden Aufzuge nicht wieder erreicht wird. Erst mit dem vierten beginnt neues, warmes Leben in der Oper zu pulsiren, dieser Aufschwung waltet nun mit Ausnahme einzelner Momente fort und fort bis zum Schluss des ganzen Werkes und gipfelt in der ersten Hälfte der Scene Selica's unter dem Manzanillobaum. Ein grosser Nachtheil für die ausserordentlichen Schönheiten der beiden letzten Acte liegt in der Ermüdung, welche der schleppende Gang der Handlung in den drei ersten beim Hörer hervorrufen muss. Der frische Genuss wird auf diese Art verkümmert, da selbst ein Meyerbeer geographischen Discoursen und dem Drange, fremde Länder zu entdecken, eine musikalische Seite nicht abzugewinnen vermochte. Die das Finale des ersten Actes bildende grosse Rathssitzung ist mehrfach der Schwerterweihe aus den Hugenotten an die Seite gesetzt worden, aber diese Parallele könnte wohl nur in Bezug auf die in beiden Scenen meisterhafte Behandlung der Massen Berechtigung finden. Das Motiv für die eine ist die beabsichtigte Vertilgung einer ganzen, weit verbreiteten Religionsgenossenschaft, bei der andern handelt es sich einfach darum, ob einem Offizier ein Schiff zu Entdeckungszwecken anvertraut werden soll oder nicht. Bei solch' untergeordneter Bedeutung des dramatischen Motivs vermag selbst der vom Himmel begnadigtste Meister nicht ein Werk zu schaffen, welches dem erstgenannten anders, als in Aeusserlichkeiten gliche. Unsere Bewunderung für das erste Finale der Afrikanerin würde grösser sein, kännten wir den vierten Act der Hugenotten noch nicht. Dies ist die Ueberzeugung, welche eine Vergleichung beider Scenen in uns hervorgerufen hat. Nichtsdestoweniger erkennen wir die Schönheiten des ersten Finales sehr wohl. Namentlich ist die Charakteristik des Grossinquisitors und der Bischöfe, so wie das Auftreten der beiden Sclaven musikalisch trefflich ausgeführt, auch gewährt die, bis zu dem vom Grossinquisitor auf Vasko's Haupt geschleuderten Bannfluch getriebene Steigerung einen dramatisch, wie musikalisch gleich wirksamen Abschluss.

Digitized by Google

Unter den Themen dieses Ensemblesatzes geben wir dem in E-dur einsetzenden »Als Sünder und Rebellen« überhaupt, entschieden aber vor der Sechszehntelmelodie der Bischöfe den Vorzug. Eine der musikalisch bedeutsamsten Nummern erkennen wir in dem Terzettino des ersten Actes. Es ist von so grossem melodischen Reiz, so schöner Rundung der Form und so ausserordentlicher Klangwirkung, wie kaum ein anderes Stück der Oper. Nur bedauern können wir es daher, dass gerade hier der unerbittliche Rothstift seine Spuren hinterlassen musste, dass nicht wenigstens die ganze schöne Desdur-Melodie gerettet ist, und der Strich nicht erst nach den ersten acht Takten des von Ines gesungenen Themas anfängt. Der zweite Act beginnt nach kurzem Recitativ mit der Schlummerarie, dem ersten bedeutenderen Gesangstücke Selicas. Diese Arie, mit ihren leidenschaftlichen Zwischensätzen, ist sehr gut erfunden und passt trefflich in die Situation, nur würden wir das Concertiren zwischen der Singstimme und der Flöte, als eine ebensowohl von Meyerbeer selbst, wie auch von Anderen abgenutzte Spielerei, gern entbehren. Die dann folgende Scene des Nelusko ist höchst charakteristisch, von dramatischer Wirksamkeit, und schwingt sich in dem Dreivierteltaktallegro zu hoher Bedeutung auf, besonders schön finden wir, nach dem Erwachen Vasko's, das dumpfe Grollen des am Morde verhinderten Nelusko durch das in abgerissenen Sätzen im Bass auftretende Hauptthema wiedergegeben. Diese Scene gehört zu den besten der Oper. Von hier ab bietet jedoch der zweite Act für uns weder musikalisch, noch dramatisch etwas Fesselndes dar; das Duett zwischen Vasko und Selica erscheint uns ganz unbedeutend, und das Finale, trotz mancher guten Ensemblewirkung, ohne Frische und Fluss. Hier wären Striche gewiss von guter Wirkung gewesen. Gedenken müssen wir in diesem Finale noch des etwas schleppenden, aber nicht unwirksamen Themas »So nimm die Freiheit«; bei seinem ersten Auftreten wird dasselbe vom englischen Horn und der Bassklarinette, wie auch schon in der Ouvertüre, in Octaven intonirt, dadurch aber ein merkwürdig hässlicher Klang erzielt, wie wir ihn bei Meyerbeer noch nicht vernommen und wie er jedenfalls zu den Textworten nicht passt. — In sanft wogender Bewegung eröffnet ein längeres Ritornell den dritten, auf dem Schiffe spielenden Act; die Frauen stimmen in ihrer Cajüte einen anmuthigen Morgengesang an; es fällt der Kanonenschuss, welcher das Aufgehen der Sonne verkündet, die Reveille der Trommeln ruft alle Mannschaft wach, mit hellen, einfachen Klängen wird der neue Tag begrüsst, da erklingt die Glocke zum Gebet, und ein ernster, volksthümlich gehaltener Anruf des heiligen Dominik ertönt vom vollen Männerchor. Die Frauen ahmen den Männern nach und sprechen in weniger strengen Klängen ihr Gebet. Beim Abschluss der ersten Cadenz in As-dur beginnen aber die Männer wieder, in F-moll mit ihrem »Sanct Dominik« und führen ihren ersten Gesang zu breiten Accorden des Frauenchors auf's Neue aus. Das ist sehr schön gedacht und ausgeführt; zumal macht der Einsatz der Männerstimmen in F-moll einen wunderbaren Eindruck. Gegen diese höchst gelungene Einleitung fällt die darauf folgende meist recitativisch gehaltene Musik sehr ab, bis Nelusko das Lied vom Riesen Adomastor, und damit zugleich das originellste Thema der Oper anstimmt. Was Meyerbeer je an gelungener Charakteristik geleistet, sei es in Bezug auf melodische Erfindung, auf prägnante Rhythmik oder instrumentale Farbengebung, es vermag dies wilde Lied nicht in Schatten zu stellen. Auch von dieser herrlichen Nummer ist eine Strophe dem unabweislichen Bedürfnisse der Kürzung zum Opfer gefallen. Was nun weiter folgt, scheint uns von sehr geringem Werth; die ganze Unterhaltung Vasko's und Pedro's vermag wohl kaum zu interessiren; erst als die Katastrophe hereinbricht, zeigt sich wieder des alten Meisters jugendkräftiger Geist in der wunderbar concipirten und orchestrirten Musik, welche den ausbrechenden Sturm und das Stranden des Fahrzeuges begleitet. Einen eigenthümlichen, bereits im ersten Finale verwendeten Effect machen die schnell und *fortissimo* syncopirten Trompeten. Fast sofort nach dem Eindringen der feindlichen Indier fällt der Vorhang, wie uns scheint, für eine befriedigende Wirkung zu früh; der von Meyerbeer geschriebene Finalsatz könnte vielleicht in verkürzter Gestalt einen besseren Actschluss ermöglichen. Bei den eindringenden »Indiern« fällt uns ein geographisches Bedenken ein, das uns hier in einer Parenthese auszusprechen vergönnt sein möge. Indier giebt's und gab es in Asien und Amerika. Hindostan, welches im vierten Acte speciell als Ort der Handlung bezeichnet wird, liegt unwiderruflich in Asien. Ob der Manzanillobaum, gleichwie in Westindien, auch dort wächst, wissen wir nicht genau. Jedenfalls aber ist Vasko's Entdeckung dadurch äusserst mystisch und unter solchen Umständen der Titel der Oper: »Afrikanerin« nicht zu rechtfertigen. Aber darin ist der Franzose komisch. — Der vierte, nach dem Textbuch auf einer Insel im Osten Afrikas spielende Act bietet ein abgerundetes, dramatisches Ganze mit spannenden und der Musik günstigen Situationen. Hier hatte der Meister den rechten Stoff für sein Schaffen und da verleugnete er sich auch nicht einen Augenblick. Schon der einleitende indische Festmarsch, der den ganzen heidnischen Krönungspomp auf die Bühne geleitet, ist nicht nur gut musikalisch, sondern auch tief poetisch erfunden; namentlich klingt in dem niemals im grossen *forte* auftretenden Hauptthema, wie in der vorzüglich gesteigerten Coda ein lugubrer, auf blutigen Götzendienst hindeutender Ton in erschütternder Weise durch. Die weihevollen Klänge zu den Worten des Oberpriesters, die wilden Antwortslaute des versammelten Volkes, Vasko's Scene mit den blutgierigen Eingeborenen, seine Rettung durch Selica, Nelusko's erzwungener Schwur, die Vermählung Vasko's mit der Königin, durch den heidnischen Ritus illustrirt, das Duett des neuvermählten Paares und endlich die Schlussscene mit der von fern herüberklingenden Abschiedsweise der Ines, alles dies bietet eine Fülle von Momenten, ausgezeichnet durch hohe dramatische Wirksamkeit und musikalische Schönheit. Nur in der Scene Vasko's mit seinen Henkern scheint den Componisten einmal die musikalische Erfindung gänzlich verlassen zu haben, da er, der sonst so vorsichtige Meister, sein Hauptthema »Lasst mein Flehen euch beschwören«, fast Note für Note einer Arie der Vitellia im Titus entlehnt. Auch gehört der Orchestereffect mit den in Terzen tremolirenden Flöten beim Auftreten des Vasko nicht zu den glücklich ersonnenen; er macht mehr den Eindruck des Erzwungenen, als den beabsichtigten des Entzückens beim berauschenden Anblick der südlich herrlichen Natur. Nach diesem ganz auf Meyerbeerscher und überhaupt auf künstlerischer Höhe stehenden Acte war ein Ueberbieten desselben durch den fünften schwer. Dennoch gelang dies zum Theil in der Scene Selicas unter dem Giftbaum, welche, in ihrer ersten Hälfte von weihevollster Stimmung getragen, zum Besten gehört, was Meyerbeer geschrieben hat. Leider artet die Hallucination der Heldin beim Eintritt des unsichtbaren Chores in ein walzerartiges Motiv aus, so dass musikalisch, wenn auch nicht dramatisch, der Schluss sich abschwächt. Das bereits berühmte Ritornell ist eine weder selbstständig, noch wie uns scheint im Geiste der Situation erfundene achttaktige Phrase, die auf andere Tonstufen übertragen wiederholt und von den Streichinstrumenten, mit Ausnahme der Contrabässe, im Unisono gespielt wird. Das Ganze ist so unbedeutend an sich, dass selbst der eigenthümliche, übrigens schon bei Spohr vorkommende Klangeffect nur dann grosses Entzücken und Dacaporuf hervorrufen kann, wenn man sich einbildet, etwas Besonderes zu hören, und wenn der Beifall nach Pariser Modell gearbeitet wird. Vielleicht bringen wir's auch noch zu drei- und viermaligem *da capo* dieser Stelle, bis wohin die Engländer sich bereits aufgeschwungen haben. Da wir einmal vom Beifall reden, so wollen wir

Digitized by Google

gleich die durchweg glänzende Aufnahme der Oper constatiren, gleichwie die überaus lebhafte Anerkennung, welche den Ausführenden zu Theil ward. Leider fanden wir jedoch, dass nicht vorzugsweise das wirklich Schöne und musikalisch Bedeutende beklatscht wurde, und dass schöne Nummern, wie z. B. die Choreinleitung des dritten Actes, ganz ohne Zeichen des Beifalls vorübergingen. Vermuthlich waren diese Stücke in Paris auch nicht beklatscht worden. Unser Gesammturtheil über die neue Meyerbeer'sche Partitur würden wir dahin zusammenfassen, dass sie uns wohl in der instrumentalen Ausschmückung, nicht aber in der Sache selbst wirklich Neues bietet. Mehr, als es im »Robert«, den »Hugenotten« und dem »Propheten« geschehen, greift der Componist häufig zur allerbanalsten Phrase, so dass neben grossen Schönheiten häufig ganz Unbedeutendes, des berühmten Namens des Autors nicht Würdiges, Platz findet. Melodische Erfindung ist, wie in allen Meyerbeer'schen Werken, auch hier vorhanden, nur nicht in der gewohnten Frische und Ursprünglichkeit wie sonst, auch nicht so edel geartet. Die musikalischen Formen sind meist klein und mosaikartig zusammengesetzt. Nicht zum Vortheile der Wirkung auf den Hörenden hat die Enharmonik in dieser Oper eine übermässig starke Verwendung gefunden; der Modulation wird dadurch das tonische Mark ausgesogen und das Ohr oft auf Irrwege geführt, die das stetige Folgen und Mitempfinden des Hörers beeinträchtigen. Gesanglich finden wir dem Unisono ein allzugrosses Recht eingeräumt. Ohne für manche Fälle die künstlerische Berechtigung des Unisono zu verkennen, halten wir es doch im Allgemeinen nur für einen rein quantitativen und billigen Effect, den die Italiener überdies längst in Misscredit gebracht haben. Handelt es sich aber gar darum, Leute im Unisono singen zu lassen, die ganz verschiedene Empfindungen haben, so wird dies ein ästhetischer Unsinn. Dasjenige, was selbst die besten Werke Meyerbeer's hin und wieder Verletzendes für ein feines Gefühl haben, findet man in dieser Partitur bei weitem weniger, und dies scheint uns ein Vorzug vor anderen seiner Opern. Dafür ist aber auch der Ausdruck nicht so prägnant, sondern abgeschwächter, als in jenen. Die »Afrikanerin« wird neben Meyerbeer's übrigen Bühnenwerken ihren wohlverdienten Platz einnehmen und mit Erfolg die Runde auf allen Bühnen machen, ohne jedoch seine drei Hauptwerke: »Robert«, »Hugenotten« und »Prophet« an innerem Werth und dramatischer Kraft zu erreichen. Schon das Libretto tritt dem Siegeslaufe des Werkes hindernd entgegen; um aber wenigstens für deutsche Bühnen dem deutschen Worte gerecht zu werden, wäre eine Ueberarbeitung des Textes dringend geboten und zwar müsste zugleich eine zweckentsprechende Punktirung einzelner, namentlich recitativischer Phrasen vorgenommen werden. Der Tonfall der Wörter ist im Französischen und Deutschen zu verschieden, als dass selbst der geschickteste Uebersetzer, ohne kleine Aenderungen in den Noten, einen guten Text liefern könnte. Schon die Namen Ines, Brahma u. s. w. haben im Deutschen gerade die entgegengesetzte Betonung als im Französischen. Wenn aber Vasko singt »die Unsterblichkeit« mit dem Accent auf der letzten Sylbe, so ist das zwar eine Uebersetzung vom »*l'immortalité*«, aber es verstösst gegen die ersten Regeln der Declamation, welche Meyerbeer trefflich beobachtet hat. Was soll es ferner heissen, wenn Nelusko singt: »Auf, an die Segel, Stricke, dass euch die Rettung glücke«? Will der Steuermann Nelusko etwa seinen Matrosen das etwas commune Epitheton »Strick« beilegen? Dem widerspricht der französische Text »*aux voiles, aux cordages*«. Ich denke, diese Proben werden genügen, um unsere Forderung gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Die Inscenirung der Oper hatte mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, welche jedoch in ausgezeichneter Weise besiegt sind. — — — Die ganze Aufführung war übrigens eine musterhafte, sowohl was Correctheit und Schwung in den Einzelleistungen, als auch was die Präcision im Ensemble anlangt, und dafür gebührt wohl besondere Anerkennung Herrn Kapellmeister Dorn, dessen bewährter Leitung die Vorführung dieser bedeutsamen Hinterlassenschaft eines grossen Meisters anvertraut war. Frl. Lucca hat in der Selica wieder eine Bühnengestalt von grosser Eigenthümlichkeit creirt. Auf ergreifende Art bringt sie den Kampf zur Anschauung, den ihre wilde Natur mit ihrem liebenden Herzen besteht. Schon in der Scene beim schlafenden Vasko hat sie brillante Momente, während sie im vierten und fünften Acte die Scene beherrscht und den Hörer von Genuss zu Genuss führt. Wer vermöchte, wie sie, die einfachen Worte zu singen: »Stirbt er, so sterb' auch ich«? Dabei muss in jedem Herzen eine sympathische Saite mitklingen. Während die Partie der Selica mehr dramatische Bedeutung hat, tritt die der Ines mehr gesanglich in den Vordergrund. Sie fand in Frau Harriers eine vorzügliche Interpretin, deren weiches und doch volles Organ über alle Tonstücke, in denen sie mitwirkte, einen süssen Hauch ausströmte. In erster Reihe unter den Männern steht Herr Betz mit seinem trefflich gezeichneten Nelusko. Wir entsinnen uns nicht, diesen stimmbegabten Sänger jemals neben der musikalischen auch eine dramatisch so bedeutende Leistung vorführen gesehen zu haben. Componist und Dichter haben freilich mit besonderer Liebe sich dem Nelusko zugewandt, aber sie fordern auch vom ausführenden Künstler viel. Herr Betz wurde diesen Anforderungen im vollen Maasse gerecht. Herrn Wachtel's Vasko war namentlich in den ersten drei Acten sehr zu loben. Wenngleich der junge tapfere Brausekopf Vasko mit dem leichtbeweglichen Herzen dramatisch wohl zu vollkommenerer Anschauung gebracht werden könnte, so war doch das siegreiche Organ Wachtel's ein mächtiger Bundesgenosse des musikalischen Theiles der Partie und rief vielfach Aeusserungen des Entzückens hervor. Im vierten Act freilich stand einerseits das mangelhafte Spiel, andererseits ein hin und wieder unreines Intoniren, so wie auch ein Gedächtnissfehler dem vollen Erfolge in etwas hindernd entgegen. Im Allgemeinen aber verdient die Leistung warme Anerkennung. Die kleineren Partien des Don Pedro, des Oberbraminen, des Grossinquisitors, des Don Alvarez und Diego fanden in den Herren Salomon, Fricke, Bost, Krüger und Krause durchaus angemessene Vertreter. Durch Hervorruf wurden Alle, vornehmlich aber die Inhaber der Hauptpartien, Frl. Lucca, Herr Betz und Hr. Wachtel, ebenso die Herren Daubner, Taglioni, Gropius und Dorn, ausgezeichnet. Am Schluss der Vorstellung bekränzte Selica die Büste des Componisten unter Beifallsjubel der Versammlung zu den Klängen des mehrfach erwähnten Ritornells aus dem fünften Act. Richard Wüerst.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* (Schluss des Referats über das Riedel'sche Concert.) Der sehr dankenswerthen Aufführung des Werks durch den Riedel'schen Verein lag, laut Programm, eine Bearbeitung von G. Vierling zu Grunde; ob dieselbe genau eingehalten worden ist, können wir nicht sagen; was aber an Instrumenten und Stimmen zugefügt war, schien uns sehr dem Charakter zu entsprechen und ganz glücklich ausgeführt. Die Orgel wirkte fast durchgängig mit, hier bescheiden, dort mächtiger. Die Recitative wurden von Contrabass und mehreren Celli in kurzen Accorden begleitet; wenn dabei manch reicherer Accordwechsel wegfiel, so führt uns das zur Ueberzeugung, dass das Richtigste doch wohl Contrabass und Clavier sein möchte, in welcher Form ja Bach selbst die Recitative begleitete. — Von den Arien blieben weg die für Alt in D-moll (Nr. 6), für Tenor in Fis-moll (Nr. 10) und C-moll (Nr. 18), und für Bass in G-moll (Nr. 26). Die wirklich gesungenen waren zumeist in zweckmässiger Weise

Digitized by Google

gekürzt. Auch von den Recitativen und Chorälen war manches weggelassen, wogegen wir nichts einzuwenden haben; ja vielleicht wäre von ersteren noch mehr wegzulassen, da durch Streichung von Arien und Chorälen doch immer noch allzu grosse Häufungen von Secco-Recitativen entstehen.

Was nun endlich die Mitwirkenden betrifft, so waren Orchester und Chor tüchtig, wenn auch manches hätte feiner aufgefasst werden können. Im Chor klang der Sopran etwas matt. Von den Solisten ist zu sagen, dass Herr Schild die Tenorpartien sehr correct und ohne merkliche Ermüdung sang. Herr Schulze aus Hamburg fand im »Jesus« und den Bassarien Gelegenheit, seine wunderschöne Stimme und seine ausgezeichnete Gesangsmethode zu bewähren. Manchmal war sein Vortrag etwas zu gleichmässig. Frau Pögner brachte die Altpartie zu bester Geltung, Frau Reclam (Sopran) that was in ihren Kräften liegt. Ihre erste Arie litt unter zu schnellem Tempo. Dasselbe müssen wir von den meisten Volkschören sagen. In der Kirche und in der Kirchenmusik müssten selbst die Chöre fanatischer Volkshaufen nicht wie Theaterchöre behandelt, sondern in gemässigter Weise gesungen werden. — Wir sagen schliesslich Herrn Riedel den aufrichtigsten Dank für diese Aufführung, zu welcher sich ein sehr zahlreiches Auditorium eingefunden hatte.

— Das achte Abonnementconcert begann mit Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« und schloss mit Beethoven's Eroica. Die letztere gelang in vielen Punkten vorzüglich, besonders muss die Sicherheit gerühmt werden, mit welcher diesmal das erste Horn in dem verfänglichen Trio geblasen wurde. Im Trauermarsch fanden wir den fugirten Mittelsatz etwas lahm; wir sind durchaus der Ansicht, dass das Tempo hier vorwärts zu gehen hat: Bogen der Streicher und Athem der Bläser werden zu kurz, um das vorgeschriebene *forte* kraftvoll hervorzubringen, wenn das Tempo schleppt, welches ja beim folgenden Thema-Eintritt wieder ins Gleichgewicht gebracht werden kann. — Die übrigen Nummern des Concerts wurden durch Vorträge der noch sehr jungen Pianistin Frl. Mary Krebs und des Bassisten Herrn Marchesi ausgefüllt. Talent und technische Ausbildung sind bei dem Fräulein in der That erstaunlich. Mit vollkommener Sicherheit und kräftigem, mitunter fast zu kräftigem Anschlag, besiegt sie jede Schwierigkeit. Auffassung, Empfindung, Poesie kann man von diesen Jahren noch nicht verlangen, auch steht das Fräulein sichtlich noch nicht auf eigenen Füssen, sondern thut, was ihr gesagt wird, daher denn manche Willkührlichkeiten des Vortrags und die Wahl der Vortragsstücke nicht dem talentvollen Kinde zur Last gelegt werden können. Ausser dem Beethoven'schen Es-Concert spielte Fräul. Krebs Händel's Emoll-Fuge, kräftig und mit gut getrenntem Anschlag, aber auch etwas trocken; dann Schumann's »Warum«, dem es noch ganz an der weiblichen Weichheit fehlte; endlich Liszt's »Faust-Walzer«, ein Stück, welches den Walzer-Rhythmus nicht, wie Chopin'sche Walzer thun, idealisirt, sondern faustdick in die Ohren dröhnen lässt, dann als Gegensatz Spieluhren-ähnliches Geklingel vorbringt, und überhaupt nicht in ein Gewandhaus-Programm passt, obwohl wir gerne zugestehen, dass es in harmonischer Beziehung bei weitem nicht so verkünstelt und verschroben ist als andere, namentlich Orchesterstücke Liszt's. — Herr Marchesi, der eine Arie von Händel, dann eine aus Figaro, und nach erhaltenem Beifall noch eine zweite Arie aus derselben Oper vortrug, schien uns wenn auch begreiflich nicht an Stimme, doch in Beziehung seiner Gesangskunst, seit wir ihn in Wien gehört, gewonnen zu haben, und fand, ebenso wie Frl. Krebs, lebhaften Beifall. — Das Concert fiel etwas lang aus; eine kürzere Symphonie, und nicht aus *Es*, würde sich in Anbetracht des ersten Concerttheils besser empfohlen haben.

— Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause brachte ein ausschliesslich aus Beethoven'schen Werken gebildetes Programm: Quartett Cis-moll Op. 131 (die Herren David, Röntgen, Hermann und Lübeck), Sonate für Clavier und Violoncell in G-moll Op. 5 (Clavier Herr Reinecke, Violoncell Herr Lübeck), Quartett in C Op. 59 (wie oben). Bei durchaus anständiger, in vielen Einzelheiten aber ganz vorzüglicher Ausführung, welche namentlich im letzten Quartette den Höhepunkt erreichte, war der Abend selbstverständlich ein höchst genussreicher und besonders dadurch interessant, dass der Meister in seinen drei Epochen vorgeführt wurde.*) Wir freuen uns ungemein, dass unsere Quartette jetzt wieder in rechten Fluss kommen.

— Am Montag fand ein Concert der »Singacademie« mit gemischtem Programm statt, auf welches wir in der folgenden Nummer zurückkommen.

Nachrichten.

Das dritte Gesellschaftsconcert im Cölner Gürzenich fand am 14. November mit folgendem Programm statt: Ouvertüre »Im Hochland« von Gade, Arie aus Fidelio (Frl. Tietjens), Phantasie von Servais (!) für Violoncell (Herr A. Schmit), Arie aus der »Entführung« (Frl. Tietjens), Symphonie in B von Beethoven, Concert-Ouvertüre Nr. II von F. Hiller, Finale aus »Loreley« von Mendelssohn.

Das zweite Abonnement-Concert in Barmen unter der Leitung von Herrn Anton Krause brachte Weber's Oberon-Ouvertüre, Scene und Arie aus »Hans Heiling« von Marschner (Frl. J. Dannemann), Gdur-Concert von Beethoven und Solovorträge (Frl. A. Zimmermann), Recitativ und Romanze aus »Wilhelm Tell« von Rossini (Frl. Dannemann), »Die Birken und die Erlen« von M. Bruch, Symphonie in B von N. Gade. — In der ersten Soirée für Kammermusik daselbst wurden Streichquartette von Haydn (G-dur Op. 54) und Schumann (A-moll), dann Schubert's Claviertrio in B zu Gehör gebracht.

Die »Ullmann-Concerte« fanden auch in Wien den gewohnten Zulauf. Die Wiener Kritik hat, so wenig wie die Berliner, den richtig künstlerischen und zeitgemässen Standpunkt zu diesen Aufführungen einzunehmen gewusst, was wir hier als übles Zeichen der Zeit registriren wollen. Obwohl man eingesteht, dass der Gesang der Carlotta »Seelisches« durchaus nicht enthält, setzt man sich doch über diesen kleinen (?) Mangel hinweg, und übersieht leichtfertig, dass heutzutage die Virtuosität keinen Sinn mehr hat, wenn sie nicht ähnlich im Dienste der schaffenden Kunst steht, wie der Schauspieler in dem der Poesie.

In Rotterdam findet dieser Tage ein von W. Bargiel dirigirtes Concert statt, in welchem nebst S. Bach's Orchestersuite in D Händel's »Alexanderfest« zur Aufführung kommt.

Frau Schumann und Herr Joachim haben auch in Dresden gemeinschaftlich ein Concert gegeben.

J. Brahms, welcher kürzlich in der Schweiz weilte und unter andern in Zürich ein Concert gab, soll diesen Winter in Carlsruhe zuzubringen gedenken.

Das Pariser *Concert populaire* am 19. Nov. brachte Mozart's Haffner Serenade, Adagio aus der »Ocean«-Symphonie von Rubinstein,

---

*) Um einige Einzelheiten, die uns aufgefallen, zu berühren, wollen wir vorerst unsere Verwunderung ausdrücken, dass Takt 24 des Cis moll-Quartetts im Violoncell *d* (statt *dis*) auch in der neuen Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe stehen geblieben und auch so ausgeführt worden ist. Dieses *d* klingt positiv falsch; vielleicht aber bringt der zu erwartende Generalbericht über die neue Ausgabe untrügliche Belege. Ebenso möchten wir bezweifeln, dass in dem kleinen, dem Andante mit Variationen vorhergehenden Recitativ Takt 4 und 5 die zweite Violine nach dem Leitton *ais* wirklich abzubrechen hat, da doch in sämmtlichen Parallelstellen die fünfte Note ausgesprochen ist. Sollte sich nicht annehmen lassen, Beethoven habe das *h* einfach hinzuzuschreiben vergessen? — Im Cdur-Quartett 1. Satz, 2. Theil Takt 46 ff. (in der imitatorischen Stelle zwischen Ober- und Unterstimmen) scheint es uns eine Abschwächung einer Beethoven'schen Eigenthümlichkeit, wenn die dissonirenden Vorhalte in Bratsche und Cello nicht vollkommen ausgehalten, sondern durch eine Viertelpause ersetzt werden. Endlich noch eine Kleinigkeit, deren Anführung aber dem empfindlichen Musiker nicht pedantisch erscheinen wird: Warum verkürzte man am Schluss der Einleitung in der Cello-Sonate die allerdings langen Pausen? Einem feinen rhythmischen Gefühl ist solche Verkürzung des Taktes noch peinlicher als die Länge.

Digitized by Google

Ouvertüre zur Fingalshöhle von Mendelssohn, Adagio aus dem 36. Quartett von Haydn und Beethoven's C moll-Symphonie.

Das kgl. Conservatorium in Brüssel hat die Reihe seiner diesjährigen Concerte mit folgendem Programm eröffnet: Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, Quartett aus »Don Juan«, Adagio und Rondo für Pianoforte von Chopin (Frl. Vergauwen), Eroica von Beethoven.

In Breslau brachte die Singacademie unter Jul. Schaeffer's Leitung am Todtenfeste, den 26. Nov., das Requiem von Kiel zur Aufführung. Das Werk errang sich einen entschiedenen Erfolg. Die übrigen Nummern des Concerts bestanden aus dem Choral »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« von S. Bach, und dessen Trauer-Arie »Schlage doch, gewünschte Stunde« mit der Campanella (Nr. 53 der Solo-Cantaten), welche ebenfalls allgemein gefiel.

In Frankfurt a. M. hat ein Herr H. Becker ein musikalisches Localblatt gegründet. Derselbe wendet sich in einem Extrablatt »An die geehrten Besucher der Museum-Concerte« in einer Weise, die zwar Skandal erregen, dem neuen Unternehmen aber keineswegs ein günstiges Prognostikon stellen kann. Persönliche Aeusserungen von Privatpersonen werden darin gedruckt wiedergegeben. Dergleichen kann nur den Erfolg haben, dass anständige Leute mit solchen »Schriftstellern« allen Verkehr vermeiden.

Zeitungsschau.

In Nr. 40 der »Oesterreichischen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben« lässt Dr. A. W. Ambros über Fétis' »Biographien der Musiker und Bibliographie der Musik« eine ziemlich strenge Kritik ergehen. Bei aller Anerkennung seiner »Gelehrsamkeit« und vieles Guten, welches das Buch enthält, weist er ihm eine Unzahl falscher und lächerlicher Angaben nach. Gegen den Schluss der Recension sagt Ambros: »Stellen wir endlich die letzte und schier wichtigste Frage: wie es denn mit der höheren, der künstlerischen Auffassung aussieht — so werden wir wenigstens sofort die Behauptung wagen müssen, Fétis sei ein richtiger, sogar grosser Gelehrter, aber nicht entfernt ein Künstler — er hat nicht einmal Flügel um anderen nachzufliegen. Zwar erklärt er gleich in der Vorrede, er stelle Mozart über alle — dieser liebenswürdigste aller Genien ist eben für alle da, wie die Sonne, deren Wärme selbst der Blinde, dessen Auge ihren Strahlen verschlossen ist, empfindet, aber wenn Fétis einem Beethoven nachfliegen soll, geht ihm in den höchsten Regionen die Flugkraft und der Athem aus. Dem lieben Beethoven »manquire der goût« meint Fétis. Der »goût« ist für die Franzosen der ästhetische Popanz, den sie in Ewigkeit nicht los werden — bei Licht besehen haben Homer, Aeschylos, Pindar und die Propheten des alten Testaments keinen »goût« gehabt, und sind folglich auf dem französischen Parnasse, wo Herr von Voltaire und Racine in Perrücke und steinschnallenbesetzten Schuhen zwischen gestutzten Taxushecken umherwandeln, nicht hoffähig. Für eine gewisse Sorte romantischer specifisch deutscher Poesie fehlt Fétis jedes und jedes Organ. Dies allein vermag seine Aussprüche über Mendelssohn, Schumann, Gade zu entschuldigen, die ihm sonst zu ewiger Schmach gereichen müssten. Ueber Mendelssohn ärgert er sich entsetzlich, dass er ein Stück von Boccherini nicht goutirt hat — von dem Frühlingsduft, der wie aus einem Blumengarten aus Mendelssohn's Jünglingsbriefen herzerquickend strömt, riecht und merkt Fétis nicht das Geringste. Dagegen mag jeder, der mit Fétis gut Freund ist, sehr sicher sein, in dem musikalischen Pantheon einen stattlichen Altar zu erhalten; man lese die Artikel »Auber« oder »Meyerbeer« und mache sich den Commentar dazu selbst.«

Die Niederrh. Musikzeitung enthält in Nr. 45 und 46 einen lesenswerthen Aufsatz: »Die italiänische Oper alter und neuer Zeit«.

Das »Ausland« bringt in Nr. 40 einige Mittheilungen über die musikalischen Zustände in Mexiko, dem Lande der Zukunft. Da lesen wir u. A.: »Künstlerische Musik existirt in Mexiko nicht. Weder hat je ein Mexikaner in bemerkenswerther Weise ein Instrument gespielt, noch ein erwähnenswerthes Musikstück geschrieben. Volksgesang giebt es nicht, wie überhaupt keine Fröhlichkeit. Hier und da wird zu nationalen Tänzen von den Alten die Musik mit einem merkwürdig abscheulichen Geschnarre begleitet, das man für Gesang ausgiebt. Ein mittelmässiger deutscher Chorgesang wird angestaunt. Männer pflegen den Gesang überhaupt nicht; unter den Frauenstimmen ist eine tiefe Altlage von sympathischem Klange vorherrschend. Musikbanden, die neben der grossen Trommel und Pfeife die gebräuchlichen Blas-, speciell Blechinstrumente tractiren, finden sich zahlreich, selbst in den Dörfern; hie und da auch kleine Gesellschaften, die Streichinstrumente und zwar ziemlich gut spielen; die Guitarre fehlt dabei nie. Ihr Repertoire bilden altnationale, wie europäische Tänze, letztere viel von Strauss und Lanner; aber die Ideale mexikanischen Kunstsinnes sind Trovatore, Rigoletto und Arditi's Baccio. Von altmexikanischen Instrumenten sind noch zwei im Gebrauch: das Salterio, eine Art Cither in Form eines abgestutzten Dreiecks, und zwei Arten der Marimba, ein hölzerner Resonanzkasten mit Metallsaiten bespannt, welche mit weichen Schlägeln gespielt werden, wie das Hackebrett oder Cymbal der Ungarn, und eine aus verschiedenen harten Bretchen zusammengesetzte Holzharmonika. Die Indianer arbeiten Holzinstrumente in grösster Einfachheit, z. B. Geigen zu ⅛ Gulden. Claviere sind sehr theuer; daher finden sich Museumsstücke aus der ersten Zeit des Clavierbaues.«

ANZEIGER.

[193] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Empfehlenswerthe musikalische Festgeschenke.

Lieder und Gesänge

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 19. 34. 47. 57. 71. 84. 86. 99. (45 Lieder.)

In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck.
Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Dieselben für eine tiefere Stimme. In gleichem Einbande.
Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Liederkreis, 100 vorzügliche Lieder

und Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung. **In elegantem Sarsenetbande mit Golddruck.** Preis 5 Thlr.

[194] Erbtheilungshalber soll ein in amtlicher Verwahrung befindliches **Violoncello** von vorzüglicher italienischer Bauart, nach Gutachten von Sachverständigen edel im Ton, welches sich vorzugsweise zum Solospiel eignet, verkauft werden.

Etwaige Gebote sind baldigst anher abzugeben. Nähere Auskunft ertheilen über das Instrument die hiesigen Hofcapellmitglieder: Concertmeister Kraemer, Kammermusikus Rössler, Kammermusikus A. Eichhorn.

Coburg, den 18. November 1865.

Herzogl. S. Justizamt I.
Hoffmann.

[195] Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Das musikalische Lied

in geschichtlicher Entwickelung.

Uebersichtlich und gemeinfasslich dargestellt

von

Dr. K. E. Schneider.

Dritte Periode: **Das strophische Stimmungslied.**

(Dritter und letzter Theil.).

Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, December 1865.

Breitkopf und Härtel.

[196] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

	Ngr.
Gurlitt, Op. 28. **Präludien** und **Choräle** zur häuslichen Erbauung, für das Pianoforte zu vier Händen. Geheftet n.	1 10
Herbeck, Joh., Op. 11. **Zwei Weihnachtslieder** für 6-stimmigen Chor, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte u. 2 Hörner. Partitur	1 10
Liederkreis, 100 vorzügliche Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung. Eleg. geb. n.	5 —

Digitized by Google

[497]

KAMMERMUSIK

namentlich für Quartettspieler.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Beethoven, L. v., Op. 20. Septett für Violine, Bratsche, Horn, Clarinette, Fagott, Violoncell und Contrabass in Es.	1 9
—— Op. 81b. Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell u. 2 oblig. Hörner in Es.	— 24
—— Op. 29. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, in C.	1 —
—— Op. 137. Fuge für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, in D.	— 9
—— Op. 4. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, in Es, nach dem Octett, Op. 103	1 6
—— Op. 104. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, in C m., nach dem Trio, Op. 1 Nr. 3	1 6
—— Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.	
Op. 18. Nr. 1. in F.	1 —
- 18. - 2. - G.	— 24
- 18. - 3. - D.	— 27
- 18. - 4. - C m.	— 27
- 18. - 5. - A.	— 27
- 18. - 6. - B.	— 24
- 59. - 1. - F.	1 12
- 59. - 2. - E m.	1 —
- 59. - 3. - C.	1 3
- 74. in Es.	1 —
- 95. - F m.	— 27
- 127. - Es.	1 12
- 130. - B.	1 12
- 131. - Cis m.	1 15
- 132. - A m.	2 12
- 135. - F.	
- 133. Grosse Fuge in B	— 27
—— Trios für Violine, Bratsche und Violoncell.	
Op. 3. in Es.	1 —
- 9. Nr. 1. in G.	— 24
- - - 2. in D.	— 24
- - - 3. in C m.	— 24
- 8. Serenade in D.	— 24
Bruch, M., Op. 9. Quartett. C moll	2 10
—— Op. 10. Quartett. E dur	2 20
David, F., Op. 38. Sextett für 3 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle	3 —
—— Op. 32. Quatuor. A moll	2 10
Gade, N. W., Op. 17. Ottetto pour 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles. F dur	3 20
—— Op. 8. Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Basse. E moll	3 —
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 20. Ottetto pour 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles. Es dur	3 15
—— Op. 87. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Bass. B dur. (Nachlass Nr. 16.)	2 20
—— Quatuors:	
Nr. 2. A moll. Op. 13.	1 20
- 3. D dur. - 44. Nr. 1	2 5
- 4. E moll. - 44. - 2	2 5
- 5. Es dur. - 44. - 3	2 5
- 6. E moll. - 80. (Nachlass Nr. 8.)	2 —
—— Op. 81. Andante, Scherzo, Capriccio und Fuge (Nachlass Nr. 9.)	2 —
Mozart, W. A., Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Neue Ausgabe, zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David.	
Nr. 1. G dur	1 —
- 2. D moll	1 —
- 3. B dur	1 —
- 4. Es dur	1 —
- 5. A dur	1 —
- 6. C dur	1 —

	Thlr. Ngr.
Mozart, W. A., Quartette:	
Nr. 7. D dur	1 —
- 8. B dur	1 —
- 9. F dur	1 —
- 10. D dur	1 —
Onslow, G., Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Bass.	
Nr. 1. E moll. Op. 1. Nr. 1.	1 15
- 2. Es dur. - 1. - 2.	1 15
- 3. D moll. - 1. - 3.	1 15
- 4. G moll. - 17.	1 10
- 5. D dur. - 18.	1 10
- 6. E moll. - 19.	1 10
- 7. Es dur. - 23.	1 20
- 8. D moll. - 24.	1 20
- 9. C dur. - 25.	2 —
- 10. F moll. - 32.	2 —
- 11. B dur. - 33.	2 —
- 12. A moll. - 34.	2 —
- 13. G dur. - 35.	2 —
- 14. F dur. - 37.	2 —
—— Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.	
Nr. 1. B dur. Op. 4. Nr. 1.	
- 2. D dur. - 4. - 2.	3 —
- 3. A moll. - 4. - 3.	
- 4. C moll. - 8. - 1.	1 —
- 5. F dur. - 8. - 2.	1 —
- 6. A dur. - 8. - 3.	1 —
- 7. G moll. - 9. - 1.	
- 8. C dur. - 9. - 2.	2 15
- 9. F moll. - 9. - 3.	
- 10. G dur. - 10. - 1.	
- 11. D moll. - 10. - 2.	2 15
- 12. Es dur. - 10. - 3.	
- 13. B dur. - 21. - 1.	1 10
- 14. E moll. - 21. - 2.	1 10
- 15. Es dur. - 21. - 3.	1 10
- 16. E moll. - 36. - 1.	1 15
- 17. Es dur. - 36. - 2.	1 15
- 18. D dur. - 36. - 3.	1 15
Richter, E. F., Op. 25. Quatuor. Nr. 1. E moll	3 —
Rode, P., Op. 14. Quatuor. Es dur. Nr. 1.	— 20
—— - 14. do. F dur. - 2.	— 20
—— - 15. do. D dur. - 3.	— 20
—— - 18. do. G dur. - 4.	— 20
—— - 10. Air varié. G dur	— 10
—— - 16. Andante varié. A moll	— 10
Rubinstein, A., Op. 17. 3 Quatuors:	
Nr. 1. G dur	2 —
- 2. C moll	1 15
- 3. F dur	2 —
—— Op. 47. 3 Quatuors:	
Nr. 1. E moll	2 —
- 2. B dur	2 —
- 3. D moll	2 —
Schumann, R., Op. 41. 3 Quatuors:	
Nr. 1. A moll	1 20
- 2. F dur	1 20
- 3. A dur	1 20
Spohr, L., Op. 29. Quintuor p. 2 Violons, 2 Altos et Basse. E moll. Nr. 6	2 20
—— Op. 82. Quatuor. A dur. Nr. 30	2 —
Taubert, W., Op. 93. Quatuor. B dur	2 —
Veit, W. H., Op. 7. Quatuor. Es dur. Nr. 3	1 20
Volkmann, R., Op. 9. Quatuor. A moll	2 20
Volckmar, W., Op. 58. Drei leichte Quartette für 2 Violinen, Viola und Vcell. Nr. 1. 20 Ngr. Nr. 2 und 3 à 1 Thlr.	2 20

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. December 1865. **Nr. 50.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Musikalische Biographien. — Compositionen von Franz v. Holstein). — Berichte aus Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten — Anzeiger.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

August Reissmann, Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

H. D. Ueber die neueste, im vorhergegangenen Aufsatze »Robert Schumann als Schriftsteller« mehrfach erwähnte Darstellung von Schumann's Leben und Schaffen seien uns noch einige Bemerkungen im Zusammenhange gestattet.

Der Verfasser erklärt im Vorworte, er habe vorzugsweise eine Darstellung der inneren Entwicklung Schumann's geben und mehr seine kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung darlegen, als sein äusseres Leben erzählen wollen; die Ereignisse des letzteren habe er nur soweit berücksichtigt, als sie auf jene innere Entwicklung Einfluss gewonnen hätten; er habe sich bei denselben auf Wasielewsky's Biographie gestützt; übrigens biete das äussere Leben Schumann's auch wenig hervorragende Momente, und auch diese seien mit Rücksicht auf manche Lebende, die ein höheres Recht auf dasselbe hätten, nicht alle mittheilbar.

Wer auch nur von diesen einleitenden Worten Kenntniss genommen hätte, würde den Plan, den sich der Verfasser gesetzt hat, als einen ebenso unwissenschaftlichen wie unzeitigen erkennen müssen. Denn jeder, der nur einigermaassen sich in der Geschichte von Künsten und Künstlern umgethan hat, muss wissen, dass die äussere und die innere Entwicklung eines Künstlers in immerwährender lebendiger Wechselbeziehung stehen; abgesehen von den Studien desselben, die ja doch zu dem äusseren Leben gehören, üben die Erlebnisse und Verhältnisse, üben wichtige Ereignisse aller Art eine nachhaltige Wirkung auch auf die innere Entwicklung; und dann kann diese doch immer nur aus den in die Erscheinung tretenden Kunstwerken selbst beurtheilt werden, so dass, wer deren Zeit und Veranlassung nicht zuverlässig kennt, bei der Construirung jener auf ungewissem Boden einhergeht. Wie ungleich, wie inconsequent verfährt also der, welcher sich in der einen Beziehung jeder eigenen Untersuchung entschlägt und blind sich den Worten eines Andern anschliesst, und doch in der andern bleibende und feststehende Resultate zu geben wähnt; während er in ersterer Hinsicht sich unverhohlen als Dilettant zeigt, gerirt er sich in der andern als zunftmässiger Forscher, und die wissenschaftliche Bedeutung, welche seine Betrachtungen über Schumann's Künstlerbedeutung vielleicht haben könnten, wird ihnen durch die Unsicherheit der factischen Grundlage wieder genommen. Denn mag den Untersuchungen und Mittheilungen Wasielewsky's auch alle Glaubwürdigkeit zukommen, welche wir ihnen durch unsere Worte keineswegs absprechen wollten: so kann vom wissenschaftlichen Standpunkte aus ein so völliges Aufgeben der eigenen Selbständigkeit niemals gerechtfertigt werden, wie wir es hier bei Reissmann gewahren. Wir erkennen den Fleiss und die Sorgfalt an, mit welcher Wasielewsky namentlich die auf Schumann's frühere Lebensperioden bezüglichen Notizen gesammelt hat; aber wenn er selbst eingesteht, dass ihm das Material nicht vollständig zur Verfügung gestanden habe, wenn auch er mit Rücksicht auf lebende Personen manche Ereignisse aus Schumann's Leben nicht detaillirt mittheilen will und wenn derartige persönliche Rücksichten auch sonst auf seine Arbeit kaum ohne Einfluss bleiben konnten, so erwuchs für seinen Nachfolger die Pflicht, entweder die dort gegebenen Daten durch eigene Nachforschung zu bestätigen und zu vervollständigen, oder, wenn das nicht möglich war, mit seinen Gedanken über Schumann's Werke und Entwicklung für jetzt zurückzuhalten.

Wir können diese Ansicht nicht entschieden genug aussprechen; wir denken dabei an das rege wissenschaftliche Leben, welches sich in der historischen und ästhetischen Behandlung der Tonkunst heutzutage allenthalben zeigt. Auch das beste Gedeihen kann Auswüchse der verderblichsten Art mit sich bringen. Dieselbe Zeit, welche uns Jahn's Mozart, Chrysander's Händel, Thayer's Arbeiten über Beethoven bringt, hat uns auch mit Marx' Gluck und Beethoven, mit Nohl's Mozart und Beethoven beschenkt; und diesem wissenschaftlichen Dilettantismus, welcher es nicht verschmäht, sich die von Andern mühsam erforschten Thatsachen leichten Kaufes anzueignen und mit einem Aufguss von Betrachtungen und Aperçus versehen als eigene Arbeit wieder von sich zu geben, hat sich jetzt Reissmann durch seinen Schumann angeschlossen. Die ausgedehnte Geschäftigkeit seines Schreibens (man wird jetzt bald fragen können: was Reissmann noch nicht geschrieben habe?) kann für diese Leichtigkeit, mit der hier ein Buch zu Stande gekommen ist, nicht zur Entschuldigung dienen; vielmehr macht sie misstrauisch auch gegen die sonstige wissenschaftliche Thätigkeit des Verfassers.

Was nun eine Behandlung gerade der Schumann'schen Thätigkeit in der bezeichneten Weise betrifft, so müssen wir sie vor völliger Bekanntschaft mit den äusseren Lebensschicksalen und vor Erzielung eines noch allgemeineren

Digitized by Google

Verständnisses, wie es auch jetzt schon immer mehr sich verbreitet, auch für unzeitig erklären. Wir stehen dem Leben und Schaffen des unvergleichlichen Meisters noch zu nahe, es leben noch zu Viele, welche dasselbe von seinem Beginn hoffend und erfreut begleiteten, zu Viele, bei denen die Liebe zu dem Menschen und zu dem Künstler sich innerlich nicht scheidet, zu Viele endlich, die von der gleichen poetisch-idealen Strömung ergriffen waren oder es noch sind, aus der Schumann's herrliche Schöpfungen hervorgingen, als dass das kritische Urtheil die volle Unbefangenheit erlangt hätte; und auf der andern Seite ist leider das Vorurtheil noch nicht allenthalben besiegt, welche das Originelle und Neue bei Schumann unklar und barock nennt, und für die Tiefe seiner Empfindung kein Verständniss hat. Bei dem noch nicht ausgeglichenen Gegensatze muss ein Versuch, Schumann's Künstlernatur zu erörtern, immer noch der Gefahr ausgesetzt sein, von der subjectiven Vorliebe oder vielleicht Abneigung gefärbt zu sein, und diese Gefahr macht den Versuch, die Stellung Schumann's in der Kunstgeschichte schon jetzt zusammenfassend und endgültig feststellen zu wollen, in hohem Grade bedenklich.

Wir geben in der Kürze über das Reissmann'sche Buch Bericht. Das erste Capitel (S. 1—20) erzählt die Kindheit Schumann's, sein Heranwachsen im Elternhause, seine Studienzeit in Leipzig und Heidelberg; die Erzählung folgt genau, stellenweise wörtlich, der Wasielewsky'schen Darstellung, welcher Reissmann nichts factisches Neues hinzuzufügen hat, und die er nur zuweilen durch eigene Reflexionen unterbricht, welche, indem sie meist schon in Schumann's spätere Natur hinübergreifen, mehr stören als erläutern. Das Bild des schwärmerischen, musikbegeisterten Knaben tritt bei Wasielewsky deutlich genug hervor; dennoch bleibt es auffallend, dass weder er noch Reissmann ein paar kleine Züge beachtet haben, deren Schumann selbst später noch sich erinnerte. Denn wenn er einmal in einer Recension der Berlioz'schen Symphonie (Neue Ztschr. Bd. 3 S. 1) aus seiner eigenen Kindheit mittheilt, dass er sich »um Spätmitternacht, wo schon Alles im Hause schlief, im Traum und mit verschlossenen Augen an sein altes, jetzt zerbrochenes Clavier geschlichen und Accorde angeschlagen und viel dazu geweint«, oder wenn er (Ges. Schr. II S. 125) erzählt, wie er einmal in der Kirche seiner Vaterstadt eine Aufführung des »Weltgerichts« am Clavier stehend accompagnirt habe, so sind das doch hübsche Züge, die den Biographen um so weniger entgehen durften, als sie schon gedruckt waren. Der ganze erste Abschnitt, bis zum Jahre 1830, wo Schumann's Berufswahl sich entschied, ist völlig und ohne jede Kritik Wasielewsky nacherzählt. — Die Erzählung des äusseren Lebens wird im zweiten Capitel (»Die Vorbereitung für den Künstlerberuf« S. 20—31) fortgeführt bis zur Gründung der Zeitschrift 1834, hier mit viel grösserer Kürze und ohne dass Schumann's Persönlichkeit sich dem Leser deutlich einprägte, wiewohl zu diesem Zwecke bei Wasielewsky interessante Daten zu finden waren. In den Angaben über die Leipziger Gewandhausconcerte finden sich einige chronologische Abweichungen von Wasielewsky, von denen wir nicht gleich anzugeben vermögen, inwieweit dieselbe eine Berichtigung enthalten; sicher ist, dass die Angaben in Reissmann's Geschichte der Musik Bd. 3 S. 149 mit Wasielewsky übereinstimmen, dessen Quelle dort auch angeführt wird. Ausserdem finden sich hier wieder ausschmückende Reflexionen, in denen sich eine unklare, eilfertige Schreibweise schon unangenehm bemerkbar macht. — Im dritten Capitel (S. 32—74) wird denn zuerst die Thätigkeit Schumann's, wie sie sich in seinen früheren Werken zeigt, im Zusammenhange besprochen; die in der bisher erzählten Zeit bereits componirten Stücke waren bis hieher aufgeschoben worden. Um Schumann's Eigenart zu charakterisiren, stellt Reissmann ihn zunächst in Gegensatz zu Fr. Schubert, von dem er ausgegangen sei; das Wesen dieses Gegensatzes aber weiss er nicht bestimmt zu bezeichnen; und für seine oft betonte Ansicht, für Schumann sei die Tonkunst Darstellung des ihn innerlich Erregenden (worin weder ein Unterschied von den Früheren, noch überhaupt etwas bestimmt Individualisirendes liegt) müssen ihm als erstes Beispiel jene Stücke dienen, in denen Schumann auf die Buchstaben eines Namens Motive baut. Dass diese hübschen Spiele für Reissmann als Anhaltspunkt für einen wesentlichen Charakterzug dienen, ist keine Empfehlung für seine eigene Kunstanschauung. Die Abegg-Variationen (Op. 1) und der Carnaval sind demnach die ersten ausführlicher besprochenen Werke; sie sind auch ein Beispiel seines ganzen Verfahrens. Nachdem er zuerst das Factische aus Wasielewsky und Schumann's eigenen Worten mitgetheilt hat, knüpft er daran seine Betrachtungen, und zwar meistens ganz in der Weise musikalischer Zeitungsrecensionen, über die er an einer Stelle vornehm genug abspricht; er unterscheidet sich von diesen vielleicht nur durch den immer wieder auftauchenden Grundgedanken von sehr zweifelhafter Richtigkeit, sowie durch einen bei weitem nachlässigeren Stil, worin es ihm auf vielfache Wiederholungen im Ausdrucke nicht eben ankommt; so wird namentlich mit dem Worte »berückend« ein unerträglicher Missbrauch getrieben.*) Schlimmer aber ist die grosse Unklarheit und Haltlosigkeit seiner Grundprincipien, von denen er immer ausgehen will. Seine Ansicht vom darstellenden Charakter der Schumannschen Musik lässt ihn allenthalben als Maassstab für die Vorzüglichkeit eines Stückes, für die innere Einheit eines Werkes, für die darin hervortretende Entwicklungsstufe die Idee betrachten, die der Componist darstellen wolle; die aber der Verfasser erst selbst in das Werk hineindeutet; und das giebt allen seinen Raisonnements jenen subjectiven Charakter. Hier macht er namentlich von Schumann's Ueberschriften einen Gebrauch, gegen welchen dieser protestirt haben würde, und von dessen Verkehrtheit er selbst an andern Stellen überzeugt zu sein scheint. So sollen z. B. die Davidsbündlertänze Op. 6 organischer als die früheren Werke sein, da Reissmann durch seine Deutung einen Zusammenhang in dieselben bringt; das ist natürlich jeder mit allen andern Werken zu thun berechtigt; und so wird die subjective Willkühr zum Gesetz gemacht. Daneben spricht er aber auch viel von der formellen Beherrschung, zu der Schumann allmälig durchdrang, und um die Mittel des Ausdrucks an bestimmte technische Bestandtheile zu knüpfen, hat er sich eine Theorie von der »Dominantwirkung« gebildet, die, wenn sie überhaupt Etwas bedeutet, doch jedenfalls nichts für Schumann Eigenthümliches enthält. Unter allen Werken der ersten Periode (er nennt sie »oppositionelle Compositionen«) stehen ihm die Kreisleriana, die Kinderscenen und die Phantasiestücke am höchsten; so urtheilt auch Wasielewsky S. 188.

(Schluss folgt.)

*) Auch ersuchen wir um Nachweise über den Pluralis »die Horne«.

Compositionen von Franz von Holstein.

—*a*— Es giebt in unserer, wie in jeder andern Zeit eine Anzahl ganz feiner Talente, die, ohne durch originelle, wie durch höhere Eingebung empfangene Gedanken Auf-

Digitized by Google

sehen zu erregen, oder durch Ausbildung neuer, vielleicht auch bisher nur weniger ausgebildeter Kunstzweige die Kunst selber wesentlich zu fördern, doch harmonisch ausgebildete, sehr erfreuliche Productionen liefern. Aus unscheinbaren Anfängen entwickeln sich solche Talente nicht selten zu Künstlern der besten Qualität, die man nur achten, deren Werke man nur lieben kann. Nicht allen Talenten ist dies Glück beschieden. Den einen bleibt ein gründlicher technischer Unterricht versagt, oder sie gelangen zu spät dazu; bei andern fehlen die Mittel der Ausbildung, welche dem Künstler so nöthig sind: Anregung und Läuterung der Phantasie durch vielseitige Bildung, namentlich auch Bildung des Geschmacks durch Kenntniss und Verstehen der Meisterwerke. Wieder andere hindert Eitelkeit zu sehen, was oder wo es ihnen fehlt, da denn die beste Gelegenheit zum Lernen spurlos vorübergeht. Noch anderen fehlt die Zeit, um sich gehörig »auszuschreiben«; sie müssen dem Broterwerb nachgehen und sich Tag für Tag mit Beschäftigungen abmühen, welche die beste Arbeitskraft absorbiren. — Alle diese Hindernisse waren bei unserem Componisten nicht vorhanden, wenigstens die letzten entschieden nicht; was etwa an frühzeitiger gründlich musikalischer Bildung versäumt sein mochte, scheint bald eingebracht worden zu sein. Ein gebildeter Sinn für Wohlklang ist in den vorliegenden Werken von den ersten an zu bemerken, und was diesen ersten noch anhaftet — ein gewisser kleinstädtischer Geschmack, der für musikalische Gemeinplätze keine genügend empfindliche Selbstkritik darlegt, verschwindet sehr bald, wie denn auch die zunehmende innere Bildung in der Behandlung der Texte bei Liedercompositionen immer deutlicher an den Tag tritt.

Summarisch betrachtet geben die vorliegenden Compositionen v. Holstein's Zeugniss von ungewöhnlicher Durchbildung des Geschmacks. Verletzendes, Unnatürliches, Geschraubtes, Ungesundes findet sich nirgend. Der feine Harmoniker und Melodiker macht sich in den meisten Stücken kenntlich. Zugleich müssen wir eine Biegsamkeit des musikalischen Vermögens rühmend anerkennen, die für verschiedenartige Stimmungen, für den Wechsel des Ausdrucks, eine nicht allzu häufige Feinsinnigkeit an den Tag legt. Ein zart besaitetes Gemüth, zur Empfindsamkeit neigend, doch durch eine genügende Dosis Humor vor den stärksten Verirrungen dieser Richtung bewahrt, ist Grundzug seiner Production. Die Natur des Componisten neigt sich im Ganzen mehr zur gemüthvollen Betrachtung als zu energischem Wesen. In seinen Liedern z. B. erkennt man schon in der Wahl der Gedichte eine gewisse Vorliebe, sich in das Leben der Natur zu versenken. Leidenschaftliches Aufstürmen und Opposition eines starken oder heftigen Willens gegen den Zwang bindender Gewalten ist selten zu verspüren. Wer von der Musik aufgeregt sein will, wird seine Rechnung bei ihm vielleicht nur in einem einzigen Hefte finden. Wer aber im Stande ist, sich an einer harmonischen Natur zu erfreuen, welche die in den Kreis ihrer Anschauungsweise fallenden Objecte künstlerisch erfasst und in wohlgebildeten Formen zum Ausdruck bringt, der wird unter den vorliegenden Compositionen Vieles bemerken, was heutzutage volle Billigung beanspruchen darf. Die melodische Erfindung ist, mit einzelnen Ausnahmen, gewählt und edel. Die Harmonik lässt tüchtige Studien erkennen, und in der Rhythmik herrscht eine gewisse wohlthuende Freiheit. Grosse weitausgreifende Compositionen liegen nicht vor, weshalb etwaige Fragen nach der Fähigkeit, grössere, namentlich instrumentale, Formen mit reichem Inhalte zu erfüllen und zu beherrschen, nicht gestellt werden können. Für uns ist hier entscheidend, ob der Componist die kleineren Formen, in welchen er sich bewegt, glücklich bebaut, und diese Frage können wir im Ganzen ohne Weiteres bejahend beantworten.

Es liegen uns folgende Werke zur Anzeige und Beurtheilung vor:

Waldlieder von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

Sechs Gesänge für 4stimmigen Männerchor. Op. 2. Derselbe Verlag. 1 Thlr. 5 Ngr.

Drei Balladen für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Berlin, Bote und Bock. 1 Thlr. 5 Ngr.

Reue, Gedicht von Platen, für eine Bass- oder Bariton-Stimme. Op. 6. Braunschweig, G. M. Meyer. 10 gGr.

Vier zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. Derselbe Verlag. Einzeln à 6 oder 4 gGr.

Drei zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. Derselbe Verlag. Einzeln à 8 oder 6 gGr.

Waldlieder (6) von J. N. Vogl für eine Singstimme (Alt) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Fünf Lieder für eine Singstimme (hohe Lage) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Leipzig, Senff. 25 Ngr.

Andante und Variationen für Pianoforte. Op. 12. Winterthur, Rieter-Biedermann. 22½ Ngr.

Reiterlieder (5) für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13. Derselbe Verlag. 25 Ngr.

Tannhäuser, Romanze von H. Lingg, Duett für Sopran und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14. Derselbe Verlag. 17½ Ngr.

14 Lieder für zwei weibliche Stimmen (im Freien zu singen — ohne Begleitung). Op. 15. Derselbe Verlag. Zwei Hefte à 10 Ngr.

Fünf Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Derselbe Verlag. 17½ Ngr.

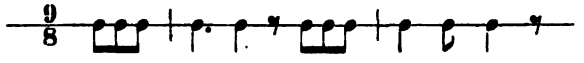
Scherzo für das Pianoforte. Op. 17. Wien, Dunkl. 15 Ngr.

Man sieht, der Componist wendet sich weit mehr dem vocalen als dem instrumentalen Elemente zu, und zwar liegt diese Vorliebe nicht allein in der Zahl der Gesangscompositionen zu Tage, auch der Inhalt der Stücke verräth, dass die Gesangscomposition sein eigentliches Gebiet ist. Denn, um die wenigen Clavierstücke gleich vorneweg zu erledigen, die Variationen Op. 12 dürften kaum mehr Werth in Anspruch nehmen, als den einer Studie. Der Autor hat sein Thema auf mancherlei Weise umschrieben, aber die Gebilde, die daraus entstanden, sind nicht zu jener Prägnanz gediehen, welche nothwendig ist um zu fesseln. Schon das Thema freilich hat etwas Zerfahrenes, es fehlt die einfache übersichtliche Gliederung, und man erhält kein bestimmtes Bild, das man durch alle Veränderungen hindurch wieder zu erkennen vermöchte. Desto mehr mussten in den Variationen selbst bestimmte, einfache und verständliche Motive durchgeführt werden. Statt dessen klammert sich der Componist etwas ängstlich an die Structur des Themas und überträgt die zerfahrene Weise desselben auch auf die Variationen, die daher kaum einen bestimmten Eindruck hinterlassen werden. — Weit besser gefällt uns das Scherzo Op. 17, welches als eine reizende, sinnige, an feinen humoristischen Zügen keineswegs arme Blüette (von 9 Seiten) zu bezeichnen ist. Man sehe den kleinen 4taktigen Unisono-Satz auf der zweiten Seite oben,

Digitized by Google

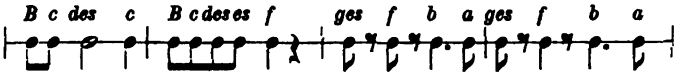
der zuerst in *As*, dann in *H* ertönt, worauf eine harmonische Ausführung desselben Motivs in 8 Takten, zuerst in *E*, dann in *Es* folgt. Auch die kleine folgende, ebenfalls aus dem Hauptmotiv entstehende Melodie in G-moll ist sehr artig und hebt sich namentlich durch die Achtelbegleitung der linken Hand von dem Uebrigen hübsch ab.

Unter den Liedern und Gesängen, welche sich im Allgemeinen durch grosse Sangbarkeit bei sehr mässigem Tonumfang, einfach melodische Haltung ohne jede Spur von bänkelsängerischen Manieren, reiches, gutes und sinniges, aber nirgend überladenes Accompagnement, treffliche Declamation des Wortes und sinnigen Ausdruck der Hauptstimmung, wie der Modificationen, auszeichnen, und in freier Weise bald durchcomponirt, bald strophisch behandelt sind, gefallen uns am besten die Balladen Op. 4, die Duette Op. 7 und 8, die Waldlieder Op. 9, die fünf Lieder Op. 10, die Reiterlieder Op. 13, — weniger die Waldlieder Op. 1, welche von Gemeinplätzen und dilettantischem Wesen nicht frei sind. Die Texte derselben gehören überdies jenen allzu naiven Naturliedern an, deren man heute nachgerade überdrüssig geworden ist. Auch von den Männergesängen können wir nichts besonders Vortheilhaftes sagen. So stört uns gleich im ersten Liede die Monotonie der viermal wiederholten rhythmischen Figur:

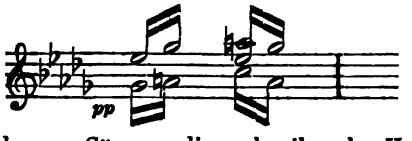


welcher dann ein Satz in $^6/_8$-Takt folgt: ein Gegensatz, der durch den Text in keiner Weise geboten scheint. Im Allgemeinen fehlt diejenige Eigenschaft, welche bei Männergesängen uns das erste Erforderniss zu sein scheint: Kraft, Energie, ächt männliche Haltung — welche freilich bei den gewählten Texten auch nicht zum Ausdruck kommen konnte.

Wenden wir uns zu den reiferen Gebilden, die unsere Aufmerksamkeit in ungleich höherem Grade fesseln. Da sind es denn gleich die als Op. 4 erschienenen Balladen, die uns wegen der Vielseitigkeit und zutreffenden Wahl der Ausdrucksmittel überrascht und erfreut haben, und auf welche wir daher etwas näher eingehen wollen. Die erste, »Pharao« (von Strachwitz), behandelt den biblischen Stoff des Durchzugs der Juden durch das rothe Meer, und den Untergang des nachfolgenden pharaonischen Heeres. Den Anfang: »An dem rothen Meer, mit bekümmerter Seel', mit der Stirn' im Staube, lag Israel« u. s. w., betont der Componist durch eine sinnige im erzählenden Ton gehaltene Mollmelodie mit *Unisono* der Begleitung, die uns sofort den Ernst der Situation vergegenwärtigt. In F-dur darauf, *Maestoso con fuoco*, mit punktirtem Rhythmus in der stark tönenden Begleitung, beschwört Moses die Fluth, worauf mit einer Wenduug nach D-dur (statt Moll) der Zug des Volkes des Herrn »durch die Gasse« in prächtiger majestätischer Weise musikalisch versinnlicht wird. Nun erhebt sich in einem *Allegro non troppo* ein unruhiges Drängen und Wogen durch punktirte und Triolenrhythmen: »Pharao kam an das Ufer gebraust«. Noch mehr drängt sich im folgenden *Allegro con fuoco* D-moll der Rhythmus zusammen. Ein unheimliches Sausen des tremolirenden Basses bei aufsteigenden stakkirten Achteln der rechten Hand scheint die Gefahr anzudeuten; doch »hinab in das Meer mit Wagen und Tross« u. s. w. Dann, nachdem der musikalische Satz dasselbe Motiv in A-moll gebracht, geht bei den Worten »Auf brüllten die Wogen« die Musik plötzlich *ff* aus dem A moll-Accord in den Sextaccord von F-moll über — eine prächtige Wirkung an geeignetster Stelle! Doch ganz ächt musikalisch lenkt die Harmonie von $^6_{as}$ durch $^7_{7\ 6\ \#}$ wieder nach D-moll zurück; das anfängliche unheimliche Sausen hat sich dabei durch das einfache *fortissimo* gleichsam in crasse Wirklichkeit verwandelt. — Zum Schluss ertönt wieder die einfache Weise des Anfangs, welche nur vielleicht passender erst bei den Worten »Und Juda kniet« eingetreten wäre, da die vorhergehenden Worte doch wohl noch zum Untergang des pharaonischen Heeres gehören. Zuletzt wendet sich der Satz im *pp* nach D-dur, sehr entsprechend dem »und still war's über der Glätte«. — Auch die zweite Ballade »Belsatzar« (von Heine) ist sehr charakteristisch betont; sie entrollt ein grossartiges und ergreifendes Bild jener Nacht, in welcher die schreibende Hand durch ihr Mene tekel Belsatzar das Urtheil verkündet. Die Composition beginnt ganz leise in B-moll, die nächtliche Ruhe Babylons bezeichnend; lebendig wird es bald bei der Beschreibung des Lärms in der Königsburg. Frechen Trotz athmet die ganze Stelle in Melodie und in Rhythmik. Dann malt die Musik das »viel gülden Geräth« und den »heiligen Becher« durch einen schönen wohlklingenden Ges dur-Satz. Dann scharfe Accorde zu des Belsatzar Hohnspruch an Jehova, und nun ein Allegro B-moll $^4/_4$ von sehr unheimlicher Färbung: die rechte Hand tremolirt in Sechszehnteln den B moll-Accord u. s. w., alles *pianissimo*, wobei die linke Hand eine selbständige Melodie in diesem Rhythmus:



führt; über all dem des Königs und seines Hofstaats plötzliche Bangigkeit vom Sänger in ergreifenden Intervallen ausgemalt; dann eine chromatisch absteigende Scala in Vierteln der linken, aufsteigende immer tremolirende Accorde der rechten Hand, ein verminderter Septimenaccord kurz und *ff* abgerissen, und darauf eine schwirrende, beängstigende, ganz in der Höhe sich bewegende Figur:



hierzu wird vom Sänger die schreibende Hand recitativartig angedeutet. Darauf wiederholt sich der frühere Satz in B-moll, in welcher Tonart auch das Stück schliesst. Die Modulationen und sonstigen Ausdrucksmittel desselben in Verbindung mit dem erklärenden Gesangstexte werden kaum verfehlen, jedem Hörer ein Rieseln zu bereiten. Dass dabei aber Alles streng musikalisch ist, dies macht uns auch dieses Stück um so werthvoller. — Die dritte Ballade »Rheinsage« (von Geibel) ist natürlich weniger aufregender Art, es sind der Gegensätze und Steigerungen hier schon im Texte weniger enthalten; aber der richtige Ton ist auch hier gut getroffen, die vorhandenen Gegensätze sind gut ausgedrückt.

An diese Balladen schliesst sich ein weiterer Bass-Gesang: »Reue« (von Platen) würdig an. In der Tonart D-moll, in stark bewegtem Rhythmus, der sich in die Solostimme und den Bass der linken Hand vertheilt, während die rechte Hand die Harmonie in schwirrenden Accorden entfaltet und nur in der Stelle, wo von den Sternen die Rede ist, in ruhigere Achtel übergeht, wird der Inhalt des Gedichts durchaus entsprechend wiedergegeben.

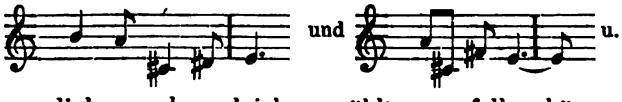
Die sieben Duette für Sopran und Alt, Op. 7 und 8, zeichnen sich im Allgemeinen durch noble Stimmführung aus; als Vorbild merkt man wohl die Mendelssohn'schen

Digitized by Google

zweistimmigen Lieder heraus, am auffallendsten vielleicht im »Abendreihn« und in »Trost der Nacht«, wo sogar entschiedene Anklänge vorkommen; doch dürfte es schwer genug halten (die Mehrzahl der gedruckten zweistimmigen Lieder aller möglichen Componisten beweist es), dieser Aehnlichkeit ganz zu entgehen. Wesentliches auszusetzen fanden wir nur an dem »Wandervöglein«, wo die zu starken Sprünge in der Melodie schwer zu singen sind und überdies leicht eine triviale Wirkung machen; bei der Lebendigkeit des $^{12}/_{8}$-Rhythmus wäre es genug gewesen, wenn der Componist statt Quarten Secunden, und statt Sexten Quarten oder Quinten gebraucht hätte. *) — Bei der nicht allzu grossen Anzahl wirklich gelungener und geschmackvoller zweistimmiger Lieder mit Clavierbegleitung, und bei dem Umstande, dass die Mendelssohn'schen doch schon etwas abgesungen sind, sollte man den v. Holstein'schen eine recht weite Verbreitung zutrauen dürfen.

Wir knüpfen hier sogleich einige Worte über die Duette ohne Begleitung an. Dieselben gehören eigentlich mehr in das Gebiet der Lieder im Volkston, als in das der Kunstlieder. Die hier angewendete Zweistimmigkeit ist eine homophone, d. h. die zweite Stimme schliesst sich der ersten zumeist in gerader Bewegung (Terzen, Sexten und dergl.) an. Ein Auseinandertreten in canonischen Formen ist selten und nur ganz vorübergehend gewagt; dadurch aber hätten die Lieder erst eigentlich künstlerisches Interesse gewonnen. Ihren Zweck »im Freien« gesungen zu werden, dürften sie mit Glück erreichen, wenn in fröhlicher Mädchen- oder Frauengesellschaft das eine oder andere angestimmt wird. In rein künstlerischer Absicht scheinen sie nicht geschrieben. Der Satz ist übrigens gut; nur in Nr. 10 »Mägdlein am Brunnen« wird die Harmoniefolge des zweiten Systems, wo nach dem Dominantseptimenaccord von G-dur $\binom{7}{D}$ in der Tonart D-dur fortgefahren wird, nicht zu billigen sein.

Die Waldlieder Op. 9 stehen an Gehalt weit über dem gleichnamigen Op. 1. Die Stimmungen sind tiefer erfasst, lebendiger und gediegener in Töne umgesetzt. Der Anfang des ersten Liedes »Morgens« enthält in den Worten »Welch neues frohes Leben« einen Anklang an Beethoven's »Herz, mein Herz, was soll das geben«; auch die Musik konnte sich in Rhythmus und Melodie der Aehnlichkeit mit dem Beethoven'schen Liede nicht ganz entziehen; im übrigen ist das Lied selbständig und sehr wirksam. Vielleicht hätten einige Schlussformeln, wie



und

u. s. w.

sanglicher und zugleich gewählter ausfallen können. — Das zweite Lied »Waldliebe« hat frischen Zug und ist vorzüglich declamirt. **) Das schönste Lied dieses Heftes scheint uns das »Im Sturm« (Fis-moll $^{12}/_{8}$). Schön geschwungene Melodie, treffliches Accompagnement geben in vorzüglicher Weise die eigenthümliche Mischung der Stimmung des Gedichts wieder, nämlich die Freude am Sturm. Das folgende Lied »Waldeinsamkeit« (Des-dur $^{6}/_{8}$ Adagio) ist durchcomponirt und enthält mehrere Gegensätze in Melodie, Rhythmus und Bewegung, die aber alle durch das Adagiomotiv schön zusammengeschlossen sind. (Die Wendung nach Ges-dur im 3. und 4. Takt klingt etwas stockend, wir glauben, die Melodie hätte anders harmonisirt werden können.) »Waldvöglein« interessirt durch freie Handhabung des Rhythmischen, lebendige Bewegung und charakteristische Begleitung. (Seite 1 unterstes System sind wieder etwas zu viel Grundtöne im Bass.) Am »Abschied« endlich haben wir nur auszusetzen, dass sein Text für eine Altstimme, wobei doch ein singendes Frauenzimmer in Betracht kommt, nicht recht passt, besonders wo vom Schreibepult und Bücherschrein die Rede ist. Sonst zeichnet sich das Lied durch ächt deutschen Gemüthston aus. Das Heft ist Altistinnen entschieden zu empfehlen.

Noch mehr als das vorige Heft haben uns die beiden folgenden Liederhefte Op. 10 und 13 interessirt und erfreut. Jenes (folgende Gedichte behandelnd: »Nun die Schatten dunkeln« von Geibel, »Am Strande« von H. Staake nach Klaus Groth, »Ich fahr' dahin« von Roquette, »Abendgang« von Zedlitz, »Geh' zur Ruh« von Beck) wegen der Vielseitigkeit des Ausdrucks, — dieses (die Reiterlieder enthaltend) wegen der Einheitlichkeit der Haltung bei strenger Charakteristik des Einzelnen; beide wegen merklichen Fortschritts in feiner Harmonisirung und gewählter Melodik. Die fünf Lieder Op. 10 sind durchweg von edelster musikalischer Poesie getränkt und entschieden der hochverehrten Frau würdig, der sie der Componist gewidmet hat (Frau Livia Frege in Leipzig). Geht durch das erste Lied (E-dur $^{4}/_{4}$ Ruhig bewegt) ein Hauch reinster und edelster Sehnsucht; gleichen die musikalischen Wendungen und Figuren des zweiten (E-moll $^{12}/_{8}$, Bewegt) den ununterbrochenen am Ufer brandenden Fluthen und den ihnen entsprechenden Regungen des Herzens; geben die schneidenden Accorde und die scharfen Rhythmen der Gesangsmelodie im »Ich fahr' dahin« (H-moll $^{3}/_{4}$, Leidenschaftlich bewegt) ein getreues Bild des rastlos stürmenden Schmerzes, nur in der Mitte einmal durch sanfte Sechszehntelbewegung bei den Worten »Die welken Blätter fliegen« schön gemildert — so ist der Ton des vierten (Des-dur $^{12}/_{8}$, Schwärmerisch) in der breiten Taktart, der langgezogenen Melodie und der schön durchgeführten zarten Begleitungsfigur meisterhaft getroffen, und auch das fünfte Lied (F-moll $^{4}/_{4}$, Ziemlich langsam) wird durch die Eigenthümlichkeit seiner Harmonik interessiren, und durch die Herzlichkeit seines melodischen Hauptmotivs empfängliche Hörer gewinnen.

In den »Reiterliedern« für Bass (aus A. Becker's »Jung Friedel, der Spielmann«) herrscht ein ächt soldatischer Klang nebst einer nicht geringen Dosis von Humor. Unisonos, Horn- oder Trompetengänge in der Begleitung, frische Rhythmik, lustig springende Intervallschritte der Gesangsmelodie, Marschformen u. s. w. herrschen vor, und doch kommen die verschiedenen Bilder (des Reiterlebens im Kriege) zur treffendsten Charakteristik. Die meisten sind Strophenlieder, was hier gewiss das richtigste. Nr. 2 »Vom langen Jörg« ist etwas lang, da das Gedicht sechs Strophen aufweist; doch hat der Componist in der 4. und 5. Strophe eine andere Hauptmelodie zu Hülfe genommen, nur den Refrain beibehaltend (»Die Reiter sind da, die Schwarzen«; — welche Worte durch eine eigenthümliche harmonische Wendung [*h* in vier Octaven in F-moll] sehr gelungen charakterisirt sind). In Nr. 4 »Der Trompeter bei Mühlberg« geräth der Text in etwas zu realisti-

*) In harmonischer Beziehung sind uns einige Stellen aufgefallen, wo die Führung des Basses consequenter und zugleich natürlicher sein könnte. So würden wir in »Aus der Jugendzeit« bei der Stelle »als ich wieder kam« im zweiten Takt statt des matten $^{4}_{8}$-Accords lieber den $^{6}_{5}$-Accord substituiren; in »Nachts«, auf der zweiten Seite, System 1 Takt 2 zu 3 statt $^{6\ 5}_{f\ a}{}^{4\ 3}$ lieber $^{6}_{f\ d\ a}$ setzen.

**) Seite 2 System 2 hätte der Bass gewonnen, wenn statt der vielen Fundamentaltöne Terzen und Septimen zur Anwendung gekommen wären.

Digitized by Google

sche Beschreibungen. Doch hat sich der Tondichter wohlweislich gehütet, dieses Element auch in die Musik zu tragen, welche vielmehr ihren Marschcharakter treu festhält und weder in Melodie noch Harmonie aus den Grenzen des einfach Liedhaften herausgeht.

Von den fünf Liedern Op. 46 (»Am Bach« von Oser, »Jägerlied« von Mörike, »Winterlied« von Platen, »Als ich weg ging« von Klaus Groth, »Komm bald« von Lingg) möchten wir Nr. 1, 4 und 5 als die gelungensten bezeichnen. Im »Jägerlied« stört uns zwar nicht der Rhythmus von fünf Takten, der sogar hier sehr wohl angebracht ist; dagegen eine gewisse harmonische Unbehülflichkeit im Nachspiel des Claviers. — Im Ganzen scheint uns dieses Heft an Innigkeit und Noblesse gegen Op. 40 zurückzustehen.

Wir hätten nun noch des Duetts für Sopran und Bass »Tannhäuser« (und Venus — Text von H. Lingg) zu gedenken, gestehen aber, dass unserem Gefühl nach der Componist besser gethan hätte, diesen Stoff der — Wagner'schen Oper zu überlassen. Wir sind froh, dass ihm diejenigen Töne nicht zu Gebot stehen, die hier gefordert werden dürften; denn mit einer Idealisirung dieser Persönlichkeiten scheint es uns, der vorliegenden Composition nach, denn doch etwas schwerer zu halten als man augenblicklich glauben mag. Die Figuren und die ganze Umgebung sind doch zu typisch und zu scharf gezeichnet. Wir vermögen aber der Lüsternheit, selbst wo sie in genialer Weise musikalisch ausgedrückt wird, aus tieferen Gründen in der Kunst keine Stelle anzuweisen, am wenigsten in der Hausmusik. Die v. Holstein'sche Composition des Gedichts, das uns schon an und für sich nicht besonders gelungen scheint (z. B. wenn Venus singt: »Tannhäuser, ich will dir etwas sagen, wer wird so früh schon jagen«) ist so, dass durch Unterlegung anderer Worte und Substituirung anderer Personen die Musik keineswegs verlieren würde.

Uebersehen wir die ganze Reihe der angezeigten Compositionen noch einmal, so erfreuen wir uns herzlich des vielen Schönen, das sie enthält, und gewinnen die zuversichtliche Erwartung, dass die Feder des liebenswürdigen Sängers immer Gelungeneres und Vollkommeneres bringen werde. Er scheint uns, besonders nach den Balladen zu urtheilen, auch für das Dramatische entschiedene Begabung zu besitzen.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* Ueber die Concerte der vorigen Woche sind wir diesmal leider nur theilweise im Stande, nach eigenen Eindrücken zu berichten. Das Concert der Singacademie im Gewandhaussaale sollte in drei Abtheilungen zuerst geistliche, dann bekannte weltliche Musik, und endlich Novitäten bringen; doch wurde auch diese Eintheilung plötzlicher Erkrankungen wegen nicht strenge eingehalten und das Programm daher etwas buntscheckig. Der erste Theil brachte die Motette »Ich lasse dich nicht« von J. Chr. Bach, dann Variationen aus der Serenade Op. 41 von Beethoven (von C. Thern für zwei Pianoforte arrangirt und von den beiden jungen Herren Thern gespielt); Lied für 2 Soprane und Alt von Schumann; *Ave verum corpus* von Mozart und *Quando corpus morietur* aus dem *Stabat mater* von Rossini. Der zweite Theil: Lieder für gemischten Chor von Hauptmann (Wanderers Nachtlied, Frühlingsliebe), Volkmann's Händel-Variationen (von Thern eingerichtet und wie oben vorgetragen), Schumann'sche Duette für Sopran und Alt mit Clavierbegleitung (gesungen von den Damen Wigand und Martini) und Schumann's »Zigeunerleben« für Soli, Chor und Clavier. Der dritte Theil: Zwei neue Chorcompositionen (Roland's Schwanenlied, Ballade für Bass-Solo, Chor, Horn und Pianoforte von L. Meinardus; — Brautlied für Solo, Chor, zwei Hörner und Pianoforte von Ad. Jensen) und dazwischen ein von C. Thern componirtes Andante (wie oben). Die Vorträge des Chors der Singacademie*) zeichneten sich im Ganzen durch stimmlichen Voll- und Wohlklang, auch im Ganzen durch feste und sichere Haltung aus; zu wünschen blieb dagegen grössere Freiheit und Zartheit des Colorits: ein rechtes *piano* und *pianissimo* glaubten wir den Abend sehr selten zu hören. — Von den Chor-Novitäten machte Meinardus' Roland-Lied besseren Eindruck als Jensen's Brautlied. Jenes brachte doch wenigstens trefflichen Chorsatz und überhaupt gesunde Musik, wenn sich auch nicht verhehlen lässt, dass von dem in Anspruch genommenen Horn ein weit interessanterer Gebrauch gemacht werden konnte (besonders wenn man den Reichthum an Mitteln bedenkt, welche diesem Instrumente in Schmetterklang, gestopften und gedämpften Tönen gegeben sind); über das Jensen'sche Lied werden wir demnächst eine Recension veranlassen; die Aufnahme des Stücks im Concert der »Singacademie« blieb ungewiss, da es den Schluss des sehr langen Concerts bildete, wo denn das Publicum sich beeilte das Freie zu gewinnen. Von den Solosängern erwarben sich namentlich die obengenannten Damen mit den Schumann'schen Duetten wohlverdienten allgemeinsten Beifall. Auch die Gebrüder Thern ernteten für ihre feinstudirten Vorträge sehr viel Applaus, am meisten nach dem geistreichen Variationen-Cyklus von Volkmann, der uns in der That in dieser Form noch besser gefiel als in der Urgestalt, wo die starke Anwendung von Pedal leicht Undeutlichkeit erzeugt; als ächte Variationen vermögen wir indess das Werk nicht anzuerkennen: die Bildungen weichen zu weit ins Plan- und Grundlose ab.

— Das vierte Concert der Euterpe gestaltete sich zu einer »Soirée für Kammermusik« und wurde mit Mozart's Streichquintett in G-moll eröffnet, mit dem Clavierquintett von Schumann beschlossen. Die erste Geige spielte in beiden Stücken Herr Concertmeister Jakobsohn aus Bremen, das Clavier im letztern Fräul. Mehlig. Ausserdem spielte noch Herr Jakobsohn Notturno und Scherzo von Spohr, Frl. Mehlig S. Bach's Orgelfuge in A-moll, und Concertetuden von Chopin und Henselt. Ueber Ersteren erfahren wir, dass er sich neuerdings als trefflichen Violinisten bethätigt habe; sein Spiel sei rein, fein und edel; nur ein wenig befangen, nicht frei und energisch genug gewesen. Frl. Mehlig's Spiel wurde uns in dem Schumann'schen Quintett am meisten gelobt; die Etuden seien in allzu rapidem Tempo genommen, die Bach'sche Fuge etwas trocken gespielt worden.

— Neuntes Abonnementconcert. Programm: Erster Theil: Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann, Violin-Concert in ungarischer Weise (erster Satz) von J. Joachim (Herr J. Grün). — Zweiter Theil: Suite in fünf Sätzen (Op. 70) von H. Esser (zum ersten Mal), Ballade und Polonaise für Violine von Vieuxtemps (Herr Grün), Ouvertüre zu Euryanthe von Weber. — Esser's Suite hat die Probe im Gewandhause trefflich bestanden und sehr viel Beifall davongetragen, namentlich die Sätze »Introduction«, »Scherzo« und »Finale« gefielen sehr. Diese Thatsache freut uns um so mehr, als Esser von Kritik und Publicum bisher viel zu wenig geschätzt wurde. Es ist wahr, so lange Sterne wie Mendelssohn und Schumann im frischesten Glanze strahlten, konnten Esser und andere süddeutsche Componisten nicht die gebührende Beachtung finden, die denselben aber jetzt umsomehr zukommen muss, als sie an Tüchtigkeit der componistischen Technik, an Frische und Lebendigkeit der Erfin-

*) Bekanntlich nach dem Gewandhaus eins der ältesten hiesigen Musikinstitute, mit reicher Bibliothek und schönen Stimmkräften; früher mit dem Institut der Abonnementconcerte innig verbunden, jetzt leider von demselben ganz getrennt.

Digitized by Google

dung der norddeutschen Richtung ohne Weiteres voraus sind. Wir machen hier auch auf eine Symphonie von Esser aufmerksam, die vor mehreren Jahren bei Schott erschienen ist und es wohl auch verdiente, von den Concertinstituten berücksichtigt zu werden. Ueber die Suite (ebenfalls bei Schott im Stich erschienen) bringen wir demnächst eine eingehende Recension. — Herr Grün, der schon vor etwa sechs Jahren vor dem Gewandhaus-Publicum aufgetreten, und uns von Wien her, wo er Schüler des Conservatoriums gewesen, bekannt ist, legte grosse Fortschritte dar, die er in der Nähe Joachim's gemacht, sowohl in Technik als in edler Einfachheit und Würde des Vortrags. An Grösse des Tons und künstlerischer Strenge nach mancher Richtung wird er immer noch diesem Vorbild nachzustreben haben. Er wurde vom Publicum lebhaft ausgezeichnet. Ueberhaupt darf dieses neunte Concert, das wir zu unserem Bedauern nicht besuchen konnten, zu den animirtesten der bisherigen Saison gerechnet werden.

Nachrichten.

In Königsberg gab die dortige Singacademie kürzlich zum Besten des Krankenhauses der Barmherzigkeit ein geistliches Kirchenconcert, in welchem zwei Sanctus (D-moll und C-dur) und ein Choral von S. Bach, Gluck's *De profundis*, Mendelssohn's Psalm »Nicht uns, Herr«, zwei geistliche Abendlieder von Reinecke und Liszt's 13. Psalm aufgeführt wurden. Die Stücke von Bach zeigten in der Ausführung, wie uns gemeldet wird, durchweg Mangel an Verständniss. Ueberhaupt scheine diese »Singacademie« mit Bach und Händel nur zu kokettiren, und man hätte den Eindruck gehabt, dass die Sänger erst bei Mendelssohn warm wurden. Unbegreiflich war den dortigen Musikverständigen, wie sich der Liszt'sche Psalm in diese Aufführung verirren konnte und es wird lebhaft beklagt, dass in den dortigen maassgebenden Kreisen der Singacademie der Geschmack so sehr irregeleitet werden konnte, Zeit und Kräfte der Sänger an ein Werk zu wenden, das nur den Eindruck einer kläglichen Fehlgeburt machte, da darin, von der ganz formlosen Anlage abgesehen, doch nur Effecte und Klangwirkungen das hervorstechende Moment sind. — Reinecke's Abendlieder wurden solo gesungen und gelangen nicht am besten; auch gehören sie nicht in die Kirche.

Das zweite philharmonische Concert in Wien brachte: Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, Ouvertüre zu Fierabras von Schubert, Mendelssohn's G moll-Concert (Frl. Kolàr), und Schumann's D moll-Symphonie. — Ebendaselbst hat man wieder einmal gute Musik einem »Wohlthätigkeits-Concert-Publicum« vorgesetzt und ist übel damit gefahren. Esser's Suite und Mendelssohn's »Lobgesang« fanden in den Räumen des Hofoperntheaters ein sehr kleines und frostiges Publicum vor sich.

Im 4. Gesellschaftsconcert im Cölner Gürzenich kam Esser's Suite (mit geringerem Erfolg als in Leipzig und Wien) und Händel's »Semele« zur Aufführung.

Das 6. *Concert populaire* in Paris brachte: Polonaise aus Struensee von Meyerbeer, Ouvertüre zu Coriolan und Symphonie in C-dur von Beethoven, und A dur-Symphonie von Mendelssohn. Das Programm des siebenten enthielt: Semiramis-Ouvertüre von Rossini, vierte Symphonie von Gade (zum ersten Mal), Balletstück aus Prometheus von Beethoven, Athalia-Ouvertüre von Mendelssohn, Largo und Finale (aus ?) von Haydn. — In der Kirche à Saint-Eustache daselbst kam am 28. v. Mts. eine Messe von Ch. Gounod zur Aufführung.

Das erste Concert des Mozarteums in Salzburg brachte eine Symphonie in D dur von J. Haydn, den Chor der Gefangenen aus der Oper »Fidelio« von Beethoven, die Phantasie in C-moll von Mozart, orchestrirt von Ritter von Seyfried, zwei Chöre von M. Hauptmann, und die Kirmess-Scene aus der Oper »Faust« von Gounod. — Die Liedertafel beging ihr Stiftungsfest am Morgen durch Vorführung einer Vocal-Messe mit Hörner- und Posaunen-Begleitung von H. Schläger und am Abende mit dem Vortrage von Felicien David's »Wüste«. — Im zweiten Concert des Mozarteums hörte man die Ouvertüre zu »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn, die zweite Pagen-Arie aus »Figaros Hochzeit« von Mozart, vorgetragen von der Opernsängerin Frl. Seewald, und als allgemein gewünschte Reprise David's »Wüste«. Im nächsten Concerte kommt Schumann's »Paradies und Peri« zur Aufführung. Der Leiter dieser Concerte ist der Director des Mozarteums, Herr Hans Schläger.

In Chemnitz (Sachsen) fand am 24. November eine Kirchenmusikaufführung mit folgendem Programm statt: Erster Satz aus Mendelssohn's zweiter Orgelsonate, *Alla trinità beata*, Chor (von ?), »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« Chor von J. M. Bach, Arien für Sopran von Stradella, »*Tenebrae*«, Chor von M. Haydn, Duett für zwei Sopranstimmen von Mendelssohn (aus Op. 39), Vater unser von Fr. Liszt, Geistliches Lied von J. Brahms.

Von dem in Paris erscheinenden Sammelwerke von Farrenc »*Le Trésor des pianistes*« ist die 9. Lieferung erschienen. Sie enthält, ausser den 8 Fugen von Friedemann Bach, 2 Phantasien, 6 Sonaten und 4 Soli von Wilh. Hässler, 12 Toccaten von Georg Muffat und 7 (2?) Sonaten von Beethoven, nebst Notizen über diese Meister.

Im ersten Brüsseler Volksconcert wurden u. A. Stücke aus Meyerbeer's Afrikanerin vorgeführt!

Das zweite Abonnement-Concert in Coblenz unter der Leitung von Max Bruch brachte: Zwei Entreacte aus Rosamunde von Fr. Schubert*), Beethoven's Egmont-Ouvertüre, Schlummerlied aus *Blanche de Provence* von Cherubini, »Gesang der Geister über den Wassern« von F. Hiller. Ausserdem spielte Herr Capellmeister Hiller sein Fis moll-Concert und drei neue Clavierstücke. Ferner liess sich eine neue Sängerin aus Mannheim, in Wien gebildet, Fräul. Aurelie Wizck (!), hören.

Die Wiener »Recensionen« kündigen in ihrer Nummer 48 an, dass sie zu Neujahr zu erscheinen aufhören. Für Wien jedenfalls ein grosser Verlust, da diese grosse Stadt nun nicht ein einziges anständiges Musikblatt mehr besitzen wird!

In Troppau (österr. Schlesien) ist ein Musikverein entstanden, welcher unter Leitung eines Herrn Musikdirector Hummel Abonnementconcerte giebt.

J. L. Zwonar, Director der Sophien-Academie und Regenschori an der Dreifaltigkeitskirche in Prag, ist am 23. Nov. gestorben. Er soll sich durch Forschungen auf dem Gebiet der altböhmischen Kirchenmusik verdient gemacht haben. — Eben erfahren wir, dass auch Professor Mildner, Violinist (Lehrer von F. Laub), daselbst gestorben ist.

Ein neues Werk von F. Hiller, »Pfingsten«, Gedicht von Immergrün, für Chor und Orchester, ist im Stich erschienen.

Herr Capellmeister Carl Reinecke hat kürzlich in Kiel ein Concert gegeben.

Herr H. Stiehl in Petersburg gedenkt daselbst Symphonie-Concerte zu billigen Preisen einzurichten.

Herr Bernh. Scholz, früher Hofcapellmeister in Hannover, hat sich in Florenz niedergelassen, um daselbst für deutsche Musik zu wirken. Er hat einen Gesangverein »Cherubini« gegründet und beabsichtigte mit demselben in diesen Tagen ein Concert zu geben, in welchem u. A. Beethoven's C-Messe zur Aufführung kommen sollte.

A. Langert's Oper »Des Sängers Fluch«, die in den kleinen thüringischen Residenzen mit so viel Beifall gegeben wird, ist in Wien vollständig durchgefallen. Die Kritik daselbst spricht sich sehr scharf über dieselbe aus. E. Schelle sagt, Verdi, Meyerbeer und Wagner seien die Muster des Componisten. Ed. Hanslick nennt sie eine verwässerte Copie R. Wagner's.

Aus München wird gemeldet, der König habe R. Wagner befohlen, Bayern »auf einige Monate« zu verlassen. Als Grund wird angegeben, Wagner habe den König zur Entfernung des Cabinetsrathes Herrn von Pfistermeister zu bereden gesucht, welcher Wagner's maasslosen Bedürfnissen Schranken zu setzen suchte.

Leipzig. Die »Leipziger Liedertafel« veranstaltete am 2. Decbr. ein »Kränzchen«, wobei Compositionen von M. Hauptmann, Mendelssohn, Abt, Schubert, Rietz, C. Zöllner, Rob. Seitz, Esser, Kalliwoda, C. Kreutzer und W. Speidel zur Aufführung kamen.

Briefkasten der Redaction.

H. in *F.* Eine andere Correspondenz, als die in Nr. 47 unter den »Nachrichten« gebrachte, ist uns unseres Erinnerns gar nicht zugekommen. Eine Recension über A's Columbus finden Sie in Nr. 42 dieses Jhrgs.

*) Wir bemerken hier nachträglich, dass einer dieser Entre-Acte, das Andante, ganz dasselbe Thema aufweist, welches im Andante des A moll-Quartetts desselben Meisters die Grundlage bildet.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[198] **Beethoven's Werke.**

Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe.

Unsere Ausgabe von **Beethoven's Werken** ist heute in **Partitur** und **Stimmen** vollendet; nur einiges Ungedruckte, sowie ein Bericht über die geübte Kritik soll später nachfolgen.

Das **Ganze** der **Partitur-Ausgabe**, 24 Serien in 38 Bänden, kostet brochirt 199 Thlr. 24 Ngr., elegant gebunden 223 Thlr. 2 Ngr.

Von der Partitur-Ausgabe haben wir 10 Exemplare auf grösserem und stärkerem Papier, im Format der Publicationen der Bach- und Händel-Gesellschaft, drucken lassen. Von dieser **Prachtausgabe** sind noch 5 Exemplare zur Verfügung übrig. Der Preis eines solchen Exemplars ist 300 Thlr.

In der gewöhnlichen Ausgabe wird **jede einzelne Serie** und **jedes einzelne Werk** zu den in dem Prospect angegebenen Preisen (3 Ngr. pro Bogen) abgegeben. Dieser **Prospect** ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen unentgeltlich zu erhalten.

Leipzig, am 12. December 1865.

Breitkopf und Härtel.

---

[199] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Empfehlenswerthe musikalische Festgeschenke.

Lieder und Gesänge

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 19. 34. 47. 57. 71. 84. 86. 99. (45 Lieder.)

In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck.
Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Dieselben für eine tiefere Stimme. In gleichem Einbande.
Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

LIEDERKREIS.

100

vorzügliche Lieder und Gesänge

für eine Stimme

mit Pianoforte-Begleitung.

In elegantem Sarsenetbande mit Golddruck.

Preis 5 Thlr.

---

[200] Im Verlage von **Gustav Heckenast** in Pest erschien soeben:

SAPPHO

dramatische Scene für Sopran-Solo

mit Begleitung des Orchesters

componirt

von

Robert Volkmann.

Op. 49.

Partitur	1 Thlr. 10 Sgr.
Stimmen	2 Thlr. 10 Sgr.
Clavierauszug	25 Sgr.

---

[201] **Neue Entre-Acte**

für Theaterdirectionen und Orchester.

Soeben im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Charakterstücke und Zwischenacte

für kleines Orchester

zum Gebrauch für Concert und Theater

von

A. F. Riccius.

Op. 35. Heft 1. . . . . 4 Thaler.
- 2. . . . . 3 Thaler.

---

[202] **PREISE**

von

liniirtem Notenpapier

bei

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Hoch-Format.

Zu Partituren mit 12 Linien	à Buch 10 Ngr.
- - 14 -	- 10 -
- - 16 -	- 10 -
- - 18 -	- 10 -
- - 20 -	- 10 -
- - 22 -	- 10 -
- - 24 -	- 10 -
- - 16 - (sogen. Mendelssohn-Format, auf weissem Postpapier, in Bücher zu binden)	- 15 -
Zu Partituren mit 12 Linien in 8°	- 5 -
Zu Stimmen für Gesang mit 12 Linien	- 10 -
- - - - 14 -	- 10 -
- - Orchester mit 12 Linien	- 10 -
- - - - 14 -	- 10 -
Zu Pianoforte mit 12 Linien in 6 Systemen	- 10 -
- - 14 - - 7 -	- 10 -
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 12 Linien in 4 Systemen	- 10 -

Quer-Format.

Zu Partituren mit 8 Linien	à Buch 10 Ngr.
- - 10 -	- 10 -
- - 12 -	- 10 -
- - 14 -	- 10 -
- - 16 -	- 10 -
- - 18 -	- 10 -
- - 20 -	- 10 -
- - 22 -	- 10 -
- - 24 -	- 10 -
- mit 8 Linien in 3 Systemen zu Streich-Quartetten	- 10 -
Zu Partituren mit 8 Linien in 2 Systemen zu 4stimmigen Gesängen	- 10 -
Zu Stimmen für Gesang mit 8 Linien	- 10 -
- - - - 10 -	- 10 -
- - - - 12 -	- 10 -
Zu Pianoforte mit 12 Linien in 6 Systemen	- 10 -
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 9 Linien in 3 Systemen	- 10 -
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 12 Linien in 4 Systemen	- 10 -
Zu Pianoforte und Gesang für 2 Singstimmen mit 8 Linien in 2 Systemen	- 10 -
In Quer-Octav mit 6 blauen Linien auf weissem Papier zu Singstimmen, auch zu Gesangpartituren mit unterlegtem Pianoforte oder Orgel	- 10 -

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. December 1865. **Nr. 51.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Aeltere Tonwerke in ersten oder doch neuen Ausgaben (Arien u. s. w. von Mozart). — Ritter v. Köchel's Mozart-Catalog. — Recensionen (Musikalische Biographien [Schluss]). — Die neue Orgel für die Domkirche zu Marienwerder. — Musikleben in London. — Berichte aus Bremen und Leipzig. — Nachrichten. —Anzeiger.

Aeltere Tonwerke
in ersten oder doch neuen Ausgaben.

Arien mit Begleitung des Orchesters v. **W. A. Mozart.** Nr. 1—12. **Terzett** für Sopran, Tenor und Bass, **Quartett** für Sopran, Tenor und zwei Bässe von demselben. Partituren, Orchesterstimmen und Clavierauszüge. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Das Verzeichniss dieser Arien mit Preisangabe der verschiedenen Ausgaben erscheint unter den Anzeigen der nächsten Nummer dieses Blattes.)

Im Laufe der letzten Jahre sind in neuer, schöner Ausgabe die oben bezeichneten zwölf Concertarien Mozart's und zwei Ensemblestücke von ihm zu der Oper: *La Villanella rapita* von Bianchi, wieder erschienen. Wir erinnern uns einer ältern Ausgabe dieser Werke, die jedoch unseres Wissens nur die Clavierauszüge brachte. Eine frühere Partiturausgabe ist uns bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Mit Freuden begrüssen wir die nun vorliegende Originalausgabe. Es kann sich bei der Anzeige dieser Werke nicht um eine kritische Besprechung handeln, sondern nur darum, das musikalische Publicum auf die Schätze, welche ihm ein, gerade in dieser Compositionsgattung bisher unübertroffener herrlicher Meister darbietet, hinzuweisen. Zum Ruhme eines Tonsetzers noch Etwas sagen wollen, dessen Ruhm so fest begründet ist, wie derjenige Mozart's, wäre ein thörichtes, unnützes Unterfangen, ebenso thöricht aber wäre es auch, allenfallsigen Schwächen in seinen Werken nachspüren, Mängel in ihnen aufdecken zu wollen. Wir lieben den Meister wie er eben ist und vielleicht gerade darum längst so aufrichtig, haben so viel des Schönen und Herrlichen von ihm empfangen, dass wir sogar dasjenige gern und mit Dankbarkeit hinnehmen, was eine spätere Zeit vielleicht hätte besser machen können oder was wir heute jedenfalls anders zu hören gewohnt sind. Wir erfreuen uns der Mozart'schen Werke, wie wir uns des Frühlings und seiner Blüthenpracht erfreuen, wir nehmen sie mit inniger Dankbarkeit hin, wie das Kind die glänzende Weihnachtsgabe empfängt.

Die vorliegenden neuedirten Arien zählen wir unbedingt zu den dankenswerthesten Veröffentlichungen unserer Zeit. Welch eine Fülle edler, köstlichster Gesangstücke wird durch sie den Gesangskünstlern, wie dem Publicum dargeboten! Man sollte meinen, es könnte nun über Mangel an dankbaren Concertstücken gar keine Klage mehr auftauchen. Welcher Componist hat günstiger für die Stimme zu schreiben gewusst als Mozart? und doch hat er nie vergessen, was er der Composition als solcher schuldig war. In seinen Gesangswerken finden sich aufs Innigste verbunden: Tiefe und Schönheit, geniale und originelle Auffassung und fesselnde Erscheinung, kunstvolle, an überraschenden Momenten und bewundernswürdigen Zügen reiche Anlage und eine natürliche, herzgewinnende Form. Wenn es ein Feld im Bereiche der musikalischen Composition giebt, das schwierig zu bebauen ist, so ist es das der Concertcompositionen, besonders was den Gesang betrifft. Nicht umsonst ist gerade diese Gattung so sparsam vertreten. Wir besitzen von Beethoven, von Spohr, von Mendelssohn je eine Concertarie, von Weber deren sechs*), Mozart aber übertrifft hierin alle seine Rivalen. Nach der Aufzählung v. Köchel's schrieb er ausser vielen Duetten, Terzetten und Quartetten an concertirenden Arien und Einlagestücken auf geistliche und weltliche Texte: 33 Sopran-, 1 Alt-, 11 Tenor- und 7 Bassarien. Von diesen 52 Werken, wovon leider manche ganz verloren gegangen, andere nur in Skizzen vorhanden sind, dürften bis heute kaum mehr als 20, höchstens 24 veröffentlicht sein. Die Missstände, die sich der Composition von Concertarien entgegenstellen, liegen in der Thatsache, dass solche Stücke in der Regel gewissen Künstlern »auf den Leib zugeschnitten« werden müssen und dass man dabei vorzugsweise äussere Verhältnisse zu berücksichtigen hat, wie den Geschmack des Publicums, eine hervortretende Brillanz, eine grössere Zugänglichkeit und populären Gehalt, alles Dinge, wodurch eine freie und höhere Erfassung und Durchführung der unternommenen Aufgabe dem Componisten wesentlich erschwert und der innere Gehalt des Werkes selbst leicht beeinträchtigt wird. In der That gehört ein Talent wie das Mozart'sche es war dazu, um immer trotz so mancherlei Nebenrücksichten dem Geiste, dem wirklich musikalischen Gehalte, gegenüber materiellen Einflüssen ein siegreiches Uebergewicht zu bewahren, so dass er in der Mehrzahl seiner Schöpfungen auch auf diesem Gebiete, mit nur sehr wenigen Ausnahmen, Meisterwerke zu geben vermochte.

*) Für Concertsänger und -Sängerinnen dürfte es nicht uninteressant sein, dieselben aufgezählt zu finden: 1) Recitativ und Rondo, Op. 14 (für Mad. Frankh). 2) Scene und Arie zu Athalia, Op. 50 (für Mad. Beyermann). 3) Scene und Arie (*Ines de Castro*), Op. 51 (für Mad. Harlas). 4) Arie zu »Helene« von Méhul, Op. 52 (für Mad. Grünbaum). 5) Tenorscene mit Chor (*Ines de Castro*), Op. 53. 6) Scene und Arie zu »Lodoiska« von Cherubini, Op. 56 (für Mad. Milder).

Digitized by Google

Man sollte nun meinen, unsere Sängerinnen und Sänger würden sich förmlich zu den neugebotenen ebenso gehaltreichen als dankbaren Werken Mozart's herzudrängen, alle Concertprogramme müssten durch sie geziert sein u. s. f. Dem ist leider nicht also. Immer wieder begegnen wir den zum Ueberdruss gehörten Arien aus Opern und Oratorien. Ja, es konnte sogar kürzlich vorkommen, dass in einem Leipziger Gewandhausconcerte die Freischützarie: »Und ob die Wolke sie verhülle« zum Vortrage kam. Ist es gerechtfertigt, in solchen Concerten immer wieder Stücke zu bringen, die man allwöchentlich im Theater hören kann und die aus ihrem natürlichen Zusammenhang gerissen nie eine vollständige Wirkung zu machen vermögen? Wer erschrickt nicht, wenn auf einem Concertprogramme die unvermeidlichen Arien: »Wie nahte mir der Schlummer«, oder: »Ocean, du Ungeheuer« prangen? Wir stehen nicht an, diese Piècen zu den schönsten und dankbarsten Arien zu zählen, die es überhaupt giebt, aber auch das Schönste kann endlich abgedroschen erscheinen und uns fatal werden. An der Spärlichkeit des Repertoires der in Concerten auftretenden Gesangskünstler ist, abgesehen von dem Stimmumfang und Charakter der Vortragenden — denn mehr als anderswo gilt hier des Dichters Wort: »Eines schickt sich nicht für Alle« — die beispiellose Indolenz, ja man kann es geradezu Trägheit nennen, unserer Sängerinnen und Sänger schuld, wenn es sich darum handelt, neue Piècen einzustudiren. Wer dazu verdammt ist, solche Leute um den Vortrag einer Concertarie zu bitten, und gern etwas Anderes als längst Bekanntes erreichte, der weiss, welche Mühen es kostet, welche Hindernisse zu überwinden sind und wie oft selbst »Schmeicheleien ohne Zahl« nicht verfangen wollen.*) Zudem ist man in der Regel darauf angewiesen, für Concerte die Kräfte der Bühne zu verwenden — selbständige Concertsänger gehören zu den seltensten Erscheinungen, denn eine Stellung als Theatermitglied ist bei weitem einträglicher und angenehmer — aber wer vermag da etwas Anderes herauszubitten, als ein abgetummeltes Paradepferd aus irgend einer alten oder neuen Oper? Doch nicht allein aus dem angeführten Grunde dürfte es schwer sein, den vorliegenden Arien eine rasche Aufnahme in das Repertoire unserer Gesangskünstler zu gewinnen; es trägt auch noch die Schwierigkeit dieser Stücke dazu bei, dass sie wenig gehört werden. Mozart selbst lebte in der Periode, in der grosse Gesangskünstler noch nicht selten waren, wie sie es heute sind. Welche Gesangskräfte zählte nicht zu Ende des vorigen Jahrhunderts Wien, Dresden, Berlin, Italien! Dann beanspruchen diese Arien nicht nur eine tadellose, vollendete Kunstfertigkeit, eine nach allen Richtungen hin ausgebildete Stimme, sondern auch eine künstlerische Auffassung, wie sie nicht jeder Sänger besitzt, einen eben so tief gefühlten, als dramatisch belebten Vortrag. Wie selten vereinigt sich das Alles in Einer Person!

Wir lassen nun die Arien der Reihe nach folgen, zu jeder einige kurze Bemerkungen fügend.

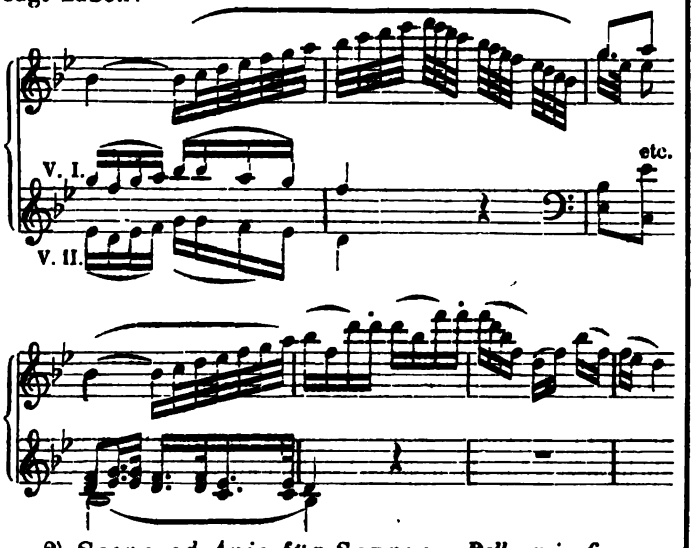
1) *Recitativ con Rondo* für Sopran: ***Mia speranza adorata***, von Mozart im Januar 1783 für seine Schwägerin Madame Aloisia Lange componirt und von derselben in einem Concerte auf der Mehlgrube, später nochmals in Mozart's Benefiz-Concert vorgetragen. Für diese Aloisia, bekanntlich die erste Liebe unseres Meisters, hatte er schon im Jahre 1778 gelegentlich seines Besuches in Mannheim die wundervolle Arie: *Non sò d'onde viene* componirt. Er rühmt von dieser »lieben Weberin«, dass sie dieselbe gesungen accurat so wie er es wünschte, und dass sie damit sich und ihm unbeschreibliche Ehre gemacht habe. Damals war die Sängerin erst 15 Jahre alt und schon war ihre Stimme völlig ausgebildet. Sie besass einen hellen, schönen Sopran, gleich geeignet und geschult für den gefühlvollen Vortrag getragenen Gesanges, wie für die geläufige Coloratur. Mozart nennt weiter die Ausführung der für die berühmte de Amicis componirten Arien aus *Lucio Silla* durch sie superb. Alle Zeitgenossen sind einstimmig im Lobe ihrer Stimme — die zwar nicht sehr stark, aber einschmeichelnd und angenehm und die schönste war, die man hören konnte — und im Preise ihrer Kunstfertigkeit. D. Schubart giebt uns eine Schilderung der Sängerin aus späterer Zeit: »Sie hat Höhe und Tiefe und markirt die Töne mit äusserster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme gleich vollkommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tones, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen und ihr äusserer majestätischer Anstand machen sie zu einer der grössten Sängerinnen unserer Zeit.« Nach der Rückkehr aus Paris 1779 traf Mozart mit der Familie Weber in München zusammen. Aloisia empfing den jungen Maestro kalt und gleichgültig. Dieser, zu stolz um sich der Undankbaren aufzudrängen, stellte sich sofort zu ihr in das richtige Verhältniss, doch vermochte er die einmal für sie gehegten Gefühle nie gänzlich zu unterdrücken und gleichgültig wurde ihm die Sängerin nie. Jetzt, vor seiner Abreise aus München, schrieb er für sie die durch ein prachtvolles Recitativ ausgezeichnete höchst brillante Arie: *Popoli di Tessaglia* (mit concertirender Oboe und Fagott), ihr dadurch einen Abschiedsgruss der edelsten Art widmend.

Im Jahre 1780 trat Aloisia in die deutsche Operngesellschaft in Wien ein und heirathete bald darauf den Schauspieler Lange. Hier fand sie Mozart wieder. Lange, anfangs sehr eifersüchtig auf den früheren Liebhaber seiner jungen Frau, trat doch bald zu demselben, der nun, da er Aloisiens Schwester, Constanze, ehelichte, sein Schwager wurde, in ein freundschaftliches, herzliches Verhältniss. Immer noch componirte Mozart für Aloisia mit Vorliebe seine schönsten Arien, so die hübsche, innige Abschiedsarie: »Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner« (mit obligater Flöte, Oboe und Fagott) und die glänzenden Einlagearien zu Anfossi's: *Il curioso indiscreto: Vorrei spiegarvi oh Dio!* und *Nò, nò, che non sei capace*. Die Lange sang auch die Partie der Constanze in der ersten Aufführung der Entführung und die der Madame Herz im Schauspieldirector. In ersterer Rolle, ganz für sie geschrieben, war sie einzig, namentlich bezauberte sie das Publicum in der Arie: »Martern aller Arten«. Noch im Jahre 1788 componirte ihr Mozart die grosse Bravourarie: *Ah se in ciel benigne stelle*. Bei aller ihrer Flatterhaftigkeit und allem angebornen Leichtsinne rühmt man ihr doch einen fröhlichen, anspruchslosen Charakter nach, grosse Dienstfertigkeit und seltene Begeisterung für ihre Kunst. In der Folge schloss sie sich mit aufrichtiger Freundschaft wieder an Mozart an, ja wurde seine lebhafteste Verehrerin. Wir haben uns lange bei dieser merkwürdigen Sängerin aufgehalten und darüber fast das ihr gewidmete Werk, die vorliegende Arie, vergessen. Es ist Zeit umzukehren. Wir wollten durch diese Abschweifung zunächst nur darthun, dass Mozart, indem er für Aloisia schrieb, nichts Unbedeutendes schaffen konnte, und wirklich straft die Arie unsere Behauptung nicht

*) Eine ehrenvolle Ausnahme macht gerade in diesem Augenblick unsere ausgezeichnete Leipziger Sängerin, Frau Julienne Flinsch. Vergl. Bericht aus Leipzig. D. Red.

Digitized by Google

Lügen. Der Inhalt des Textes schildert die verzweifelnden Klagen eines liebenden Weibes, das von dem heissgeliebten Gatten auf immer geschieden ist. Unendlicher Schmerz, dem sie fast erliegt, erfüllt ihre Seele. Mit ihrem bangen Lebewohl einen sich die Schwüre ewiger Treue. Für derartige Gesänge schien Aloisia ganz geschaffen. Die Töne sanfter Klage gelangen ihr besser als diejenigen wilder Leidenschaft. Wie alle für sie componirten Arien ist auch diese sehr discret instrumentirt. Die Bläser: Oboen, Fagotte und Hörner treten sparsam auf, nur hie und da die Solostimme mit zarten Imitationen umgaukelnd. Die Einleitung bildet ein Recitativ, dessen Grundcharakter, dem des ganzen Werkes entsprechend, ein schmerzlich bewegter ist, ohne zu heftigen Ausbrüchen sich zu steigern. In lange gehaltenen Tönen vereint die erste Oboe ihre zarten Klänge der klagenden Singstimme, während das Streichquartett das ursprüngliche Motiv immer mehr empordrängt. Ein *Andante sostenuto* von wunderbarer Innigkeit folgt dem Recitativ: »Liebe war nur ein goldner Traum!« Wie mögen diese Worte dem Tonsetzer aus der Seele geflossen sein und wahrlich, so konnte sie nur Mozart in Tönen ausdrücken. Der von Thränen erstickte, in fernen Modulationen umhertreibende Gesang wird von einer gebrochenen, seufzenden Figur der Violine umspielt. Das *Andante* geht in ein *Allegro assai* über, aus diesem zurück ins *Andante*, um bald wieder zu raschem, aber im *pp* verhallenden Abschluss gedrängt zu werden. Von den Schwierigkeiten, welche der Sängerin zugemuthet werden, lassen wir einige Beispiele folgen. Sie bestätigen das, was wir über den Umfang ihrer Stimme, die von *g* bis $\overline{\overline{f}}$ mit gleicher Leichtigkeit und Sicherheit ansprach, und über ihre Kunstfertigkeit gesagt haben:



2) *Scena ed Aria* für Sopran: *Bella mia fiamma, addio!* Von Mozart am 3. Nov. 1787 in Prag für Mad. Duschek componirt.

Josephine Duschek, Clavierspielerin und Sängerin, die Gattin des Clavierspielers Franz Duschek, gehörte zu Mozart's liebsten Freundinnen. Beide lernten sich kennen und schätzen während eines Besuchs, den Josephine im Jahre 1777 in Salzburg machte. Der Freundschaftsbund hatte Dauer für das ganze Leben. Damals schon componirte der junge Maestro für sie die nachher unter Nr. 4 zu besprechende Arie. Im September 1787 war Mozart nach Prag gekommen, um seinen Don Juan zu vollenden und aufzuführen. Sein liebster Aufenthalt dort war im Weingarten seines Freundes Duschek in Kossir. Noch heute zeigt man das Zimmerchen, das er bewohnte, und den steinernen Gartentisch, an welchem er oft unter heiterm Geplauder der Gesellschaft und während des Kegelspiels, für das er so grosse Vorliebe hatte, an seiner Partitur schrieb. Die Oper aller Opern wurde bekanntlich am 29. Oct. 1787 mit glänzendstem Erfolge in Prag aufgeführt. Nun, nachdem diese Arbeit geschehen war, glaubte Frau Duschek den Freund an die Erfüllung eines ihr früher gegebenen Versprechens mahnen zu dürfen. Mozart hatte ihr eine neue Concertarie zugesagt, war aber wie gewöhnlich nicht dazu zu bewegen gewesen, sie niederzuschreiben. Da kein Bitten und Erinnern half, sperrte sie ihn endlich in sein Gartenzimmer ein, ihm zuschwörend, dass sie ihn nicht eher herauslassen wolle, bis die Arie fertig sei. Mozart ging nun ans Werk, erklärte aber seinerseits, dass wenn sie ihren Part nicht richtig vom Blatte sänge, er ihr die Arie nicht geben würde. Im *Andante* sind nämlich die Worte: *Quest' affanno, questo passo è terribile per me* höchst charakteristisch so ausgedrückt, dass die an sich nicht leichten Intervalle der Gesangspartie durch die Harmonisirung zu einer wahren Probe reiner und sicherer Intonation werden.

Die Arie: *Bella mia fiamma* ist eine der schönsten Concertarien. Sie macht nicht gerade besondere Ansprüche an die Kehlfertigkeit, aber desto mehr an einen sonoren, grossen Gesangston und einen freien, ausdrucksvollen Vortrag. Das Recitativ — überhaupt die starke Seite der Duschek — ist breit und grossartig angelegt, das *Andante* im edelsten Stile gehalten und das *Allegro* voll leidenschaftlicher Gluth, dabei ächt concertmässig, in seiner ganzen Haltung an den Schlusssatz einer Symphonie gemahnend.

(Schluss folgt.)

Ritter v. Köchel's Mozart-Catalog.

(Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben. Von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1862. Pr. 6 Thlr.)

S. B. Indem wir den Inhalt der drei Jahrgänge der Allgemeinen Musikalischen Zeitung überfliegen, bemerken wir und erinnern uns, dass das hochverdienstvolle Werk v. Köchel's, obwohl es auch in diesen Blättern vielfach mit Hochachtung genannt, citirt und benutzt worden ist, doch keine eigentliche Anzeige von unserer Seite erfahren hat. Obwohl wir nun annehmen dürfen, dass es seinen Weg durch sich selbst überall dahin gefunden haben wird, wo man sich für Mozart's Werke näher interessirt, wo O. Jahn's »Mozart« gelesen wurde, wo man eines solchen Buchs aus kunstgeschichtlichen, merkantilischen und andern Interessen bedurft hat, so mögen wir doch diesen dritten Jahrgang nicht schliessen, ohne ausdrücklich den lebhaftesten Dank der gesammten Kunstwelt einem Manne dargebracht zu haben, der für diese umfassende Arbeit (das Buch zählt 551 Seiten gross Octav) so vieljährige Mühe und Arbeit aufgewendet hat — eine Arbeit, die nur Jemand übernehmen konnte, der schlechterdings seine ganze Thätigkeit auf die Ordnung dieses colossalen Materials zu concentriren vermochte.

Allein nur das Werk lobt den Meister, nicht die blosse gute Absicht, und in dieser Beziehung müssen wir sogleich bemerken, dass der Fleiss und die ruhelose Beharrlichkeit des Autors eine Arbeit zu Stande gebracht hat, die, in Betracht der zu bewältigenden Masse des Stoffs, im Ganzen

Digitized by Google

als eine wahre Musterleistung anzusehen ist, wie eine solche in ihrer Art kaum noch einmal existirt. Die thematischen Cataloge Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's u. s. w. sind damit nicht zu vergleichen; denn wenn auch v. Köchel einen Otto Jahn zum Vorarbeiter und Bahnbrecher hatte, so blieb doch für sein specielles Unternehmen noch eine unerhörte Zähigkeit für Erforschung von Details nothwendig, über welche der Biograph leichter hinweggehen konnte und musste.

Zum Nutzen aller Jenen, welchen denn doch etwa das in Rede stehende Werk noch nicht zu Gesicht gekommen ist, oder welche nur einen oberflächlichen Blick in dasselbe gethan haben, wollen wir hier in Kürze mittheilen, um was es sich dabei gehandelt.

Ein chronologisch-thematisches Verzeichniss der Werke Mozart's setzt eine vollkommene Kenntniss aller voraus, soweit sie überhaupt existiren; ferner aber auch (wie der Titel ergiebt) eine gewisse Kenntniss der verloren gegangenen, ächten, unächten, zweifelhaften u. s. w., ja eine kritische Betrachtung insoweit, dass jene Unterschiede mit möglichster Evidenz durchgeführt werden konnten. Nun ist die Zahl der Werke Mozart's 626; man wird ermessen, welche Thätigkeit es erfordert, um zu jener genauen Kenntniss aller zu gelangen, dann aber den massenhaften Stoff derart zu ordnen, dass der Nachschlagende mit Leichtigkeit Alles findet, was in Bezug auf Entstehungszeit und äusseren Entstehungsgrund zu wissen nöthig sein kann!

Dieses Ziel erreicht der Verfasser durch sehr praktische Einrichtungen seines Buchs, indem er zuerst eine »Uebersicht« der vollständigen Compositionen nach Gattung und Zahl giebt, dann aber in chronologischer Reihe Alles unter den Jahreszahlen der Entstehung einreiht. Er giebt in jener ersten »Uebersicht« ein leicht zu überblickendes Verzeichniss (auf einer Seite) aller Compositionen nach der Gattung, indem er z. B. in drei Rubriken die ganze Kirchenmusik, in sechs Rubriken die gesammte Claviermusik einreiht und jeder einzelnen Gattung die Anzahl der ihr angehörenden Werke beifügt (z. B. [VI.] Opern, theatralische Serenaden und dergl. 23, [X.] Claviersonaten und -Phantasien 22, [XIX.] Symphonien 49 u. s. f.). Hierauf folgt eine mehr detaillirte Uebersicht, indem alle einzelnen Nummern jeder Gattung mit ihrem Anfang in Noten (und Tempobezeichnung) aufgeführt werden. Der Suchende findet auf diese Weise in der Minute jedes beliebige ihm wenigstens in irgend einer Beziehung (Tonart, Thema, Tempo) bekannte Stück, und eine daneben stehende fett gedruckte Ziffer belehrt ihn, unter welcher Catalogs-Nummer er das Nähere und Einzelne in dem folgenden chronologischen Verzeichniss findet. Diese detaillirte Uebersicht nimmt allein 22 Seiten in Anspruch.

Im chronologischen Verzeichniss nun ist jedes Werk unter der Jahreszahl verzeichnet, in welche seine Entstehung fällt, und diese Jahreszahlen laufen der Ordnung nach (von 1761, bis zum Todesjahre 1791). Jedes Opus hat dabei seine besondere Catalogs-Nummer, vollständigen Titel, genaue Angabe der Compositionszeit (nach Monat und Datum), die Anfangstakte in Noten, Angabe der Taktanzahl des ganzen Stücks (bei grössern Werken Anfang und Taktanzahl jedes einzelnen Stücks daraus); ferner Angabe, wo das Autograph sich befindet (sofern dies dem Verfasser bekannt war), die verschiedenen gedruckten Ausgaben, und endlich (nicht immer) eine Anmerkung, worin, zumeist aus Jahn's Mozart, irgend eine charakterisirende Bemerkung wiederholt oder auf eine solche mit Seitenzahl hingewiesen wird.

Somit kann der Suchende über jedes beliebige Werk sich fast augenblicklich die gewünschte Aufklärung verschaffen.

Wie wichtig ein solches Buch für Jeden ist, welcher sich in der Lage befindet, sich öfter über Mozart'sche Werke zu unterrichten (die in ihrer Vollständigkeit zu kennen eine specielle Thätigkeit voraussetzt, wie sie von Männern wie Jahn und Köchel für solche Arbeiten aufgewendet werden musste), dies leuchtet ohne Weiteres ein.

Der Anhang ist dazu bestimmt, jene Werke ins Klare zu setzen, welche als verloren, unächt u. s. w. zu betrachten sind; endlich erleichtert ein Namen- und Sachregister das Aufsuchen gewisser Werke für den Fall, dass Aeusserlichkeiten (Dedicationen u. s. w.) das Einzige sind, woran der Suchende einen Anhaltspunkt hat.

Dass bei einem Werke so grossen Umfangs einige kleine Irrthümer und Mangelhaftigkeiten stehen bleiben mussten, wollte seine Herausgabe nicht *in infinitum* verzögert werden, dass sich im Laufe der Jahre manche Einzelheiten durch unerwartete Funde oder Eröffnung neuer Quellen noch mehr klären müssen, ist so natürlich und sicher, dass es dem Werke selbst an seinem Werthe nicht das Geringste nimmt. Man darf wohl bald einen kleinen Nachtrag erwarten, der über diese Punkte Rechenschaft giebt.

Indem wir mit dem Vorstehenden unsere Pflicht, wenn auch etwas spät, erfüllt zu haben glauben, möchten wir nur den Wunsch äussern, dass, wie Mozart seinen v. Köchel, Beethoven seinen A. W. Thayer, auch die andern grossen Meister ihren Mann finden möchten, der, zu Nutz und Frommen der Kunst, dieselbe Erleichterung der Kenntniss und des Studiums ihrer Werke herbeiführte.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

August Reissmann, Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

(Schluss.)

Im vierten Capitel (S. 75—100) werden zuerst die Umstände, welche Schumann's Vermählung begleiteten, nach Wasielewsky erzählt, und dann die Liedercomposition Schumann's besprochen. Ueber die frühere Lyrik giebt er, mit Verweisung auf sein Buch über das deutsche Lied, eine kurze Einleitung; dann bespricht er die Schumann'schen Lieder nach der Folge der Dichter, denen er Texte entnahm; er macht hier den sonderbaren Versuch zu zeigen, als wenn Schumann allen einzelnen gegenüber einen besonderen, jedesmal neuen Standpunkt einnehme, was sich bis in die Clavierbegleitung soll erkennen lassen; gewiss eine sehr mangelhafte Auffassung des musikalischen Schaffens. Ueber die Dichter selbst hört man eigenthümliche Urtheile, so über Heine S. 80: »Heine's Lyrik ist noch pointenreicher als die Goethe'sche. Sie fasst die Stimmung noch präciser, in noch kleinerem Rahmen zusammen und das Wort wird daher bei ihm von noch grösserer Wichtigkeit als bei Goethe«; oder über Eichendorff S. 88: »In den Liedern Eichendorff's kommt nie ein bestimmtes Gefühl unmittelbar zur Geltung, sondern er veräussert es an den ganzen Apparat der neuen Romantiker«. Zwischen Schumann und Schubert wird bezüglich des »recitirenden Liedstils« S. 82 folgender Gegensatz aufgestellt: »Bei diesem ist die Clavierbegleitung nothwendig, um die strophische Liedform herauszubilden.

Digitized by Google

Schumann dagegen stuft die Accente melodisch ab, dass die einzelne Strophe nicht sowohl durch bestimmten melodischen Zug, sondern vielmehr durch die melodisch abgestuften Accente nach den Reimschlüssen hindrängt.« Uebrigens hätte wohl Reissmann nicht verschweigen dürfen, dass er namentlich in diesem Abschnitte sich selbst ausschreibt; das was über Heine, Eichendorff gesagt wird und vieles vom Folgenden, findet sich fast wörtlich bereits in Reissmann's Geschichte der Musik Bd. 3 S. 259 bis 263, und es wird hier recht klar, auf wie wohlfeile Weise das ganze Buch entstanden ist; denn da auch zu dem Uebrigen die Grundzüge sich schon in dem grösseren Werke finden, so brauchte Reissmann nur sich selbst zu wiederholen. Aber leider muss das ausgesprochen werden für diejenigen, welche bei Reissmann'schen Büchern wissenschaftliche Leistungen erwarten sollten. — Der ganze Abschnitt wird geschlossen mit dem Gedanken, erst die Liedcomposition (die ins Jahr 1840 fällt) habe Schumann die Bedeutung der Form kennen gelehrt, was sicherlich so unwahr wie möglich ist, wenn man sich der B dur-Sonate, oder auch der kritischen Aufsätze Schumann's erinnert. Doch beginnt mit diesem Gedanken auch das sechste Capitel (S. 116—168; das fünfte behandelt die kritische Thätigkeit), welches die Zeit der höchsten Blüthe beschreibt. Diese höchste Blüthe wird, soweit sich aus dem Phrasengewebe Reissmann's klare Gedanken herauslösen lassen, in die Erfüllung der nun völlig beherrschten Form mit neuem Inhalte gesetzt. Dahin gehören die ersten Orchesterwerke (B dur-Symphonie etc.), das Clavier-Quintett und -Quartett; weniger hoch will er die Streichquartette stellen; dann »Das Paradies und die Peri«, worin alle Vorzüge zusammentreffen. Von diesem Werke giebt er endlich einmal eine lesbare, gute Beschreibung, bei der man ein wenig ausruhen kann; sonderbar ist nur, dass er S. 211 einen Theil des Lobes wieder zurückzunehmen scheint. — Auf die nun folgenden contrapunktischen Studien soll seine Krankheit ihn geführt haben, eine durchaus willkührliche Annahme; unter ihrem Einflusse steht die C dur-Symphonie, die er auch wieder sehr hoch stellt. Ueber die Trios geht er kurz weg und macht sich auch die Besprechung der Genovefa sehr leicht, auf welche er nur kurz eingeht. Etwas weiteren Bericht giebt er über Manfred, über dessen Text er auch einmal etwas mehr weiss als Wasielewsky. Wenn er nun in den letzten Werken schon den Mangel der Kritik und die Abnahme der Gestaltungskraft wahrnehmen will, so steht damit in offenem Widerspruch, dass er auch in den letzten Werken noch Hochbedeutendes findet; und wir, die wir unbekümmert um Reissmann die Gestaltungskraft bis zum Beginn von Schumann's Krankheit fortführen, die wir weder in den Waldscenen, dem Adventlied, dem Spanischen Liederspiel, der Rose Pilgerfahrt die von Reissmann gerügten Mängel finden, noch uns dazu verstehen können, mit ihm die Ouvertüre zu Hermann und Dorothea, oder das *Dies irae* im Requiem für schwach zu halten, wir werden es für durchaus willkührlich halten müssen, wenn die Blüthezeit bis 1848 angesetzt, und von da die »zersplitterte Kraft« begonnen wird, welche den Inhalt des siebenten Capitels (S. 169—204) bildet. Es ist hier, wie auch an manchen früheren Stellen; Reissmann geht von einer vorausbestimmten Kategorie aus, der sich nun die Werke anbequemen müssen. Die Reflexion, die früher sich bei Schumann günstig wirkend gezeigt, erscheint plötzlich als nachtheilig, den Verfall herbeiführend; und so müssen viele Werke an Mängeln leiden, in denen der unbefangene Blick sich an den grössten Schönheiten erfreut hatte. Nur die Es dur-Symphonie wird ausgenommen, sie erhält noch einmal grosses Lob, wobei nur unklar bleibt, in welcher Weise der Tondichter aus der »romantischen Welt« der C-dur-Symphonie zu einer »realen Welt« zurückgekehrt sei. Was zum Schluss über die Faustmusik gesagt wird, muss im Ganzen als durchaus ungenügend bezeichnet werden; gerade hier konnte durch Mittheilungen über die Entstehung der einzelnen Nummern und Eingehen auf die Behandlung der Dichtung Verdienstliches geleistet werden.

Die Fortführung der Erzählung geht durch den ganzen Zusammenhang durch; wir haben sie nicht mehr besonders erwähnt.

Ein letztes Capitel (S. 205—232) will Schumann's kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung erörtern. In der ersten Abtheilung zählt es die »monumentalen« Werke Schumann's auf, durch welche die Kunst dauernd bereichert sei, und giebt ihm das Lob, er habe neue Bilder und neue Formen der Tonkunst zugeführt; die künstlerische Gestaltung in diesen Werken Schumann's müsse man anerkennen, auch wenn man »mit den in ihnen verkörperten Idealen nicht übereinstimme« (S. 211). Es führt das zu einer Recapitulation des früher Entwickelten, zur kurzen Schilderung des Meisters in seinen verschiedenen Stellungen als Lehrer, Kritiker, Director, im Verkehr, dann zu Rathschlägen an die Nachfolger Schumann's, in denen sich Reissmann besonders gefällt. Gegen die Ansicht, Schumann habe der Theorie tiefe Wunden geschlagen, viele seiner Harmonien seien nach keiner Theorie zu rechtfertigen, werden vermuthlich viele Theoretiker Protest einlegen.

Die culturgeschichtliche Bedeutung Schumann's wird auch nur darin gesucht, dass er den Formensinn geläutert und neuen Inhalt geschaffen habe. Ueber den subjectiven Geschmack Vieler, der sich nur an einzelne Meister mit Vorliebe hält, macht er richtige Bemerkungen, ebenso wie über das angeblich Krankhafte in seinen Werken. Wenn dagegen am Schluss der Versuch gemacht wird, Schumann als nothwendiges Glied in der Geschichte der Künste darzustellen, ihm eine bestimmte Mission zuzuschreiben, so hat gerade ein solcher, schon jetzt gemachter Versuch etwas höchst Bedenkliches.

Ein Anhang verzeichnet Robert Schumann's gedruckte Compositionen, »nach seinem eigenen, von Wasielewsky benutzten Verzeichniss und anderweitigen Notizen chronologisch geordnet«. Der Ausdruck ist nicht ganz correct; es hätte besser einfach gelautet: »nach Wasielewsky chronologisch geordnet.«

Reissmann spricht S. 102 verächtlich von der »Phraseologie, wie sie heute noch der kritisirende Dilettantismus in den Tages-, wohl auch in Musikzeitungen übt«; er will (Gesch. der Musik Bd. 3 S. 353) »die dilettantische Kritik zu ertödten suchen«. Wer den Dilettantismus verdammen will, und ein Buch wie diesen Schumann von sich giebt, der hat sein eigenes Urtheil gesprochen. *)

Die neue Orgel für die Domkirche zu Marienwerder.

Der Erbauer dieses Werkes ist der Orgelbauer Sauer in Frankfurt a. O., ein Sohn des vielfach bekannten Orgelbauers Sauer in Friedland in Mecklenburg, ein genialer anspruchsloser

*) Für diejenigen unserer Leser, welchen es scheinen sollte, als behandle unser Mitarbeiter Herrn Reissmann zu hart, bemerken wir, dass auch Dr. E. Hanslick in Nr. 45 der »Oesterreichischen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst« etc. ein ganz ähnliches Urtheil fällt. D. Red.

Digitized by Google

Mann in der Mitte der dreissiger Jahre. Unermüdlich ist er thätig, und dieser seiner rastlosen Thätigkeit und diesem eifrigen Vorwärtsstreben hat er es zu verdanken, dass er zwei Werkstätten, die eine in Königsberg in Preussen und die andere in Frankfurt a. O., mit Erfolg versehen und in ihnen 30 bis 40 Mann beschäftigen kann. Ganz nach dem Princip französischer und englischer Meister arbeitend, deren Werkstellen er besucht und deren Werke er kennen gelernt hat, unterlässt er es nicht, jedes ihm gebotene Neue zu prüfen, und, wenn es sich als vorzüglich bewährt hat, in Anwendung zu bringen. So z. B. bringt er in seinen Werken nur Kastenbälge und Kegelladen an, deren Werth er sorgfältig geprüft hat. und von deren Vorzüglichkeit er so unfehlbar überzeugt ist, dass er selbst Orgelrevisoren, die von denselben nichts wissen wollten und daher beim Alten zu bleiben riethen, weil sie das Neue nicht kannten, so entschieden von den Vorzügen der Kastenbälge und Kegelladen überzeugt hat, dass sie jetzt entgegengesetzter Ansicht sind und dem Fortschritte des Orgelbaues huldigen.

Das Werk in Marienwerder hat drei übereinanderliegende Manuale, die in einen Spieltisch eingeschlossen sind, der es dem Spieler ermöglicht, die um ihn herum versammelten Sänger bequem zu dirigiren und nach dem Schiffe der Kirche zu sehen, ohne sich zu drehen und zu wenden. Das unterste Manual ist das Hauptwerk und enthält folgende Stimmen: 1) Principal 16′ im Prospect vom tiefen *C* an, 2) Bordun 16′, 3) Principal 8′ im Prospect, 4) Flûte harmonique 8′, 5) Gemshorn 8′, 6) Octave 4′ im Prospect, 7) Spitzflöte 4′, 8) Quinte 5⅓′, 9) Quinte 2⅔′, 10) Octave 2′, 11) Scharf 5fach, 12) Cornet 4fach, 13) Cymbel 3fach, 14) Trompete 8′. Das mittlere Clavier ist das Oberwerk und enthält folgende Stimmen: 1) Quintatön 16′, 2) Principal 8′ im Prospect, 3) Gedact 8′, 4) Salicional 8′, 5) Octave 4′ im Prospect, 6) Rohrflöte 4′, 7) Nasard 2⅔′, 8) Flageolet 2′, 9) Mixtur 4fach, 10) Cornet 3fach, 11) Basson 8′, 12) Hautbois 8′. Das oberste Manual enthält folgende Stimmen des Fernwerks, das in einen Jalousienkasten eingeschlossen ist, dessen Thüren durch Fusstritte, an der Pedalclaviatur angelegt, geöffnet und geschlossen werden können: 1) Gedact 16′, 2) Geigenprincipal 8′, 3) Viola da Gamba 8′, 4) Voix celeste 8′, 5) Flauto traverso 8′, 6) Gedact 8′, 7) Octave 4′, 8) Flauto dolce 4′, 9) Fugara 4′, 10) Cromorne 16′, 11) Vox humana 8′. Das Pedal zählt folgende Stimmen: 1) Untersatz 32′, 2) Principal 16′, 3) Violone 16′, 4) Subbass 16′, 5) Quinte 10⅔′, 6) Principal 8′, 7) Violon 8′, 8) Bassflöte 8′, 9) Quinte 5⅓′, 10) Octave 4′, 11) Posaune 16′, 12) Trompete 8′. Ferner sind diesem Werke beigegeben eine Pedal- und zwei Manual-Koppeln, ein Fusstritt zum Schweller, eine Calcantenglocke und ein Evacuant. Der Orgelmeister Musikdirector Ritter aus Magdeburg hat das Werk am 17. und 19. November 1864 revidirt und spricht sich in seinem Revisionsprotokolle folgendermaassen über dasselbe aus: »Was die Bearbeitung des mit Sorgfalt ausgewählten und vorschriftsmässig zubereiteten Materials betrifft, so macht Alles den Eindruck des Wohlbedachten und Soliden; eine gewisse, fast Eleganz zu nennende Sorgfalt in der Behandlung der sichtbaren Theile lässt auf geschickte, mit Vorliebe arbeitende Hände schliessen, von denen man eine gleiche Bearbeitung auch der dem Auge entzogenen Theile wohl mit Sicherheit erwarten darf. In der Mechanik des Hauptwerks ist eine Reihe präcis wirkender pneumatischer Hebel gelegt, wodurch auch für dieses grössere Manual eine leichtere, den übrigen Clavieren gleiche Spielart erreicht worden. Die Haltbarkeit der Mechanik bewährte sich bei anhaltendem, angestrengtem und möglichst vielseitigem Spielen, welches alle Theile auf eine harte Probe stellte, aber keine Störung irgend welcher Art zur Folge hatte. Nicht geringeres Lob, als der materiellen Arbeit, gebührt der eigentlichen künstlerischen Intonation des Pfeifenwerks. So darf man fast allen Stimmen eine gleichmässige und charakteristische, den 8füssigen Rohrwerken, noch mehr aber den Gedacten und Flöten eine freiklingende, vorzügliche Intonation nachrühmen. Die Gesammtwirkung ist bedeutend, nachdrücklich, klar und glänzend.«

Das Werk hat acht Kastenbälge, von denen auf jeder Seite der Orgel vier liegen, die von zwei Bälgetretern bedient werden und dem Werk 34 Grad Wind geben. Bei mässigem Spiel kann auch nur ein Calcant mit vier Bälgen den nöthigen Wind schaffen.

In dem Revisionsprotokoll der Orgel in der Christuskirche zu Berlin, von demselben Meister erbaut, heisst es wörtlich so: »Von dem feinsten Piano der Voix celeste an, entfaltet dieses nur mit 18 Stimmen versehene Werk eine Reichhaltigkeit in der Klangfarbe, wie sie selbst bei den grössten Werken nicht zu finden ist. Jedes Register prägt sich in dem Charakter von dem andern scharf aus, wesshalb auch das volle Werk diese Klarheit und den Glanz haben musste. Wir können den Herrn Sauer als einen gewissenhaften und höchst genialen Orgelbauer empfehlen, der nicht blos mit allen im Orgelbau gemachten Fortschritten vertraut ist, sondern solche auch seinen Werken vortheilhaft zuzuführen weiss, dem aber auch bedeutende Mittel zur Ausübung seiner Kunst zu Gebote stehen.«

Was nun aber den Kegelladen und Kastenbälgen, wenn sie nach Herrn Sauers Manier gebaut werden, solche Vorzüge vor den Schleifladen und Faltenbälgen verschafft, wird von Fachmännern und Autoritäten in Folgendem bezeichnet, die sie daher auch anzulegen rathen und zu den Fortschritten und Verbesserungen der Orgelbaukunst rechnen: Die Kegelladen lassen eine bequemere und leichtere Spielart resp. Registrirung zu, als die Schleifladen, ferner ist ihre Einrichtung so, dass jede Pfeife ihr Ventil und den ihr zugemessenen Wind selbst auch bei vollem Werk erhält, und es nicht vorkommen kann, dass eine Pfeife der andern den Wind raubt, was eine Verstimmung der Orgel veranlasst; die Kastenbälge geben auf engerem Raum gleichmässigeren und eben so viel Wind wie Faltenbälge auf viel grösserem Raum. Indem wir hiermit diesen Aufsatz schliessen, können wir nicht unterlassen, Herrn Sauer allen Schul- und Kirchenbehörden als einen genialen, gewissenhaften Orgelbauer bestens zu empfehlen, zumal er es sich stets angelegen sein lässt, die ihm gewordene Aufgabe ehrenwerth zu lösen. — Gleichfalls aber möchten wir allen deutschen Gewerbsmännern rathen, ihre Waaren mit deutscher Inschrift zu versehen, damit so den deutschen Arbeitern der ihnen gebührende Ruhm und Lohn verschafft würde. Th. Mann.

Musikleben in London.

(Freischütz, Afrikanerin, Oratorien, Concerte, Händel's »Acis und Galathea«.)

F. P. Das Zunächstliegende der Herbstsaison in London war eine kleine Nachlese der italienischen Oper, die, so kurz sie war, wohl der näheren Erwähnung verdient. Mapleson führte in Herr Majesty's Theater in zwölf Vorstellungen folgende Opern vor: Faust (2 mal), Fidelio, Don Giovanni (2 mal), Norma, Freischütz (5 mal). Als Don Giovanni trat Santley auf, der natürlich den Sänger zur vollen Geltung brachte, im Spiel aber Alles zu wünschen übrig liess. Frl. Tietjens war als Donna Anna ausgezeichnet. Die Oper war recht sorgfältig einstudirt, ohne gerade Besonderes zu bieten. Arditi, der Alles mit Liebe und Fleiss dirigirt, nahm übrigens einige Nummern zu schleppend, wie dies auch schon bei der Zauberflöte der Fall war. — Interessant war es zu sehen, welchen mächtigen Eindruck der Freischütz machte, der in diesem Theater zum ersten Mal in italienischer Sprache gegeben wurde. Es ist wohl schwer zu glauben, dass sich Weber je würde entschlossen haben, sein

Digitized by Google

Werk mit italienischem Text anzuhören. »*Guarda a me qual vincitore*« (Seh' der Herr mich an als König); »*Per i boschi, per i prati*« (durch die Wälder, durch die Auen); »*Vien un giovin di bel taglio*« (Kommt ein schlanker Bursch gegangen); »*Piano, piano canto pio*«! (Leise, leise fromme Weise); »*Noi t'adorniam il fino crin | di rose, gigli e viole*« statt dem einfach anspruchlosen »wir winden dir den Jungfernkranz« hätten Weber sicher bald zum Haus hinausgetrieben. Obendrein zu einer Umgestaltung des Dialogs in schwerfällige, hochtrabende Recitative hätte er sich nie verstanden. Sie wirkten denn auch, obgleich von der sorglichen Hand Berlioz', wahrhaft tödtend auf die schlagkräftigen Hauptnummern, die dadurch grausam auseinander gezerrt wurden. Um so mehr ist es ein Beweis von der unverwüstlichen Kraft dieser Musik, dass sie dennoch das Publicum mit magischer Gewalt packte. Es war, als kehrten die Zeiten der ersten Aufführungen dieser Oper wieder, nur mit dem Unterschiede, dass man jetzt das Werk gab, wie es der Componist geschrieben, und es nicht, wie damals üblich, schmählich verstümmelte. Auch hier muss Arditi obenan genannt werden, der sich schnell in dem ihm sicher neuen Styl zurecht fand. Agathe war durch Frl. Tietjens tadellos besetzt; die Achtung vor dem Werke blickte überall durch, die Sängerin stellte sich in zweite Linie. Da war kein Effekthaschen und Vordrängen des eigenen Ich's — es war die echt deutsche Künstlerin, die dem deutschen Werke einen glänzenden Triumph mitbereiten half. Auch Aennchen und Caspar waren durch Mdlle. Sinico und Mr. Santley vortrefflich besetzt und die ganze Darstellung des Werks eine sorgfältige bis auf die total verfehlte Wolfsschlucht, die das Bild einer ganz gewöhnlichen Zauberposse bot. So hatte denn Mapleson in kurzer Zeit fünf Meisterwerke: Fidelio, Medea, Zauberflöte, Don Giovanni, Freischütz auf seiner Bühne vorgeführt, die ihm übrigens ebenso viele Tausende von »Kronen« ins Haus brachten.

Die *English Opera Company* hat sich der »Afrikanerin« anvertraut und giebt diese Oper mit der Ausstattung und den Decorationen, wie sie ihr vertragsmässig von der italienischen Saison zugefallen sind. Zudem wurden damalige Auslassungen und Abkürzungen wieder in ihre Rechte eingesetzt. Ausser Mad. Lemmens-Sherrington ist die Besetzung eine bescheidene. Die Hauptdarstellerin L. Pyne (Selica) und der Tenor, Ch. Adams, kommen nicht über's Gewöhnliche hinaus. Das Publicum drängt sich gerade nicht in Massen herzu, dennoch aber wurde die Oper seit Eröffnung des Theaters (21. Oct.) mit Ausnahme von neun Abenden täglich gegeben — da eben nichts Anderes vorbereitet war, »die alte Geschichte, die ewig neu bleibt«. An den erwähnten Abenden wurden Gounod's »*le médecin malgré lui*« (4 mal), »die Stumme« (2 mal), in der Mdlle. Gillies, eine Schülerin Auber's, mit mässigem Erfolg auftrat, und eine neue Oper »Ida« von H. Leslie gegeben. Libretto und Musik dieser neuen Oper bemühten sich gegenseitig, ihr das Dasein zu verkürzen — schon nach der dritten Vorstellung war Ida verschieden.

In Exeter Hall fanden bereits vier Oratorienabende statt. Die *Sacred Harmonie Society* gab den »Elias« und »die Schöpfung«. Ein neuer Tenor L. Wilson überraschte hier durch prächtige Stimme, für deren Ausbildung übrigens noch so viel wie nichts geschehen ist. Ein neuer Verein Concordia, der sich die Pflege seltener aufgeführter Meisterwerke zur Aufgabe gestellt hat, wird mit Cherubini's »Requiem« sein Debut feiern. — Nach Neujahr sollen in St. James' Hall unter Benedict's Leitung jeden Donnerstag »Orchesterconcerte« stattfinden; die Eintrittspreise wären dann dieselben wie bei den *Monday popular*-Concerten, die wohl auch bis dahin wieder beginnen dürften.

Eine Art Fortsetzung der im Herbst in Covent Garden abgehaltenen »Promenade-Concerte« bieten nun die »Arditi-Concerte«, welche in Her Majesty's Theater durch vier Wochen jeden Abend stattfinden, die Sonntage natürlich ausgenommen. Das Programm der ganzen Concertzeit macht einen wahrhaft zurückschreckenden Eindruck durch seine Länge. Achtzehn Symphonien (Beethoven, Mozart, Haydn, Schumann, Méhul, Gounod), etliche 120 Ouverturen, darunter ein grosser Theil »zum ersten Mal« für England; Opernarien, Gesänge, Balladen, Märsche, Potpourri's und Tänze (denn das Programm sorgt für Alle), »die Wüste« von David, »Jubelcantate« von C. M. von Weber, — dies Alles soll an 24 Abenden aufgeführt werden! Obendrein wurde schon jetzt Manches 2—3 mal repetirt und die stark mit Blech besetzten Potpourri's aus »Tannhäuser« und »Roland à Roncevaux« dürften wohl ebenfalls noch Repetitionen verlangen. Jedenfalls ist die Speculation dieser Unternehmung eine glückliche, das beweist der enorme Zuspruch. Santley, der bis jetzt daselbst fast jeden Abend sang, verlässt nun London auf längere Zeit, um ein Engagement in Mailand anzutreten.

Ein noch grösseres Publicum als diese Concerte haben jene im Crystallpalast, die meistens 4—6000 Personen zählen, unter denen viele als Stammgäste zu betrachten sind, die das Interesse dieser Concerte als ihr eigenes betrachten. Kein einziges der grossen Institute Londons zeigt eine so stetige Fortentwicklung als diese Concerte, die so recht als eine Schöpfung ihres Directors A. Manns zu betrachten sind. In der Herbstsaison wurden daselbst bis jetzt folgende Werke aufgeführt: Symphonien von Beethoven (No. 2, 7), Haydn (Nr. 3 in B-dur), Mozart (G-moll, Es-dur), Gade (No. 7 in F-dur), Mendelssohn (A-moll). Die zum ersten Mal aufgeführte Symphonie von Gade sprach ganz besonders an. Mendelssohn's Symphonien bilden von jeher eine Glanzleistung dieses trefflichen Orchesters. Ouverturen waren folgende: Meeresstille und glückliche Fahrt, Ruy Blas, Freischütz, Sturm (Taubert), *la nonne sanglante* (Gounod), Braut von Messina (Schumann). Ferner »Intermezzo und Gigue« (Suite, E-moll) von Lachner; Musik zu Shakespeare's »Sturm« von A. S. Sullivan; Chor-Phantasie von Beethoven (Pianof. Mad. Goddard), Schumann's »Haideröslein« und »Gänsebub',« in England zum ersten Mal aufgeführt, und endlich noch zweimal Händels »*Acis und Galatea*« mit Mozart's Instrumentirung. Diese reizende Serenata wurde mit aller Pietät für den Meister aufgeführt. Welch lebenswarmes Bild spricht aus diesem Werk; wie innig einfach und natürlich sind die Gefühle der Freude, wie treffend und ergreifend die des Schmerzes ausgedrückt! Wie schade, dass dies Schäferspiel so selten aufgeführt wird; wie dankbar sind Chor und Soli, wie steigern sich die Schönheiten darin, und obendrein wie wenig Zeit beansprucht es — in anderthalb Stunden ist Alles vorüber. Nach kurzer, frischer Einleitung fesselt gleich der erste Chor »Oh, der Freuden auf der Flur« und versetzt den Zuhörer mitten unter ein heiteres Landvölkchen. Galatea tritt auf und singt voll Liebessehnsucht nach ihrem Acis (Arie, F-dur); »Wo find' ich dich, du reizend Lieb'«, klagt Acis (Arie, C moll). (Die Arie des Hirten Damon, der Acis bei den Freunden zurückzuhalten sucht, blieb hier weg.) Folgt die reizende Arie des Acis »*Love in hes eyes*« (Es-dur), von G. Perren voll Empfindung gesungen; ferner die Arie der Galatea »*As when the dove*« (F dur). Endlich finden sich beide Liebende und drücken in dem Duett »glücklich wir« ihre Seligkeit aus, dem sich als Schluss des ersten Theils der Chor anschliesst. War bis dahin Alles Sonnenschein, so ziehen sich nun Wolken zusammen, das Bild verdüstert sich. Gleich der Eingangschor »*wretched lovers*« bewegt sich in ernstem Tongewoge (B-dur), das dann in lebendigere Bewegung übergeht. Polyphem tritt auf; das Volk packt Entsetzen — »wacht auf aus eurem Traum, ihr Liebenden, das Ungeheuer naht, die Berge zittern, der Wald erbebt, die Wellen eilen fliehend.« Polyphem glüht vor Inbrunst: »*I rage, I melt, I burn*«! und nun besingt er den Gegenstand seiner Liebe, der »röther wie die Kirsche und süsser

Digitized by Google

wie die Beere«, womit das Ungeheuer sein Zartestes ausdrückt. Diese Arie »*O ruddier than the cherry*« (B-dur) ist längst Gemeingut aller Bassisten geworden. Staudigl stand selbst wie ein Riese damit da; Santley singt sie hier vollendet schön; auch Weiss musste sie dreimal wiederholen. Auf das Poltern des Riesen folgt als Gegensatz nun die Arie Damon's, der Acis lehrt, wie er sein Lieb gewinnen muss: »Zärtlich, sachte, sanft begegn' ihr, Dulden ist der Liebe Theil«. Montem Smith sang diese Arie (G-dur) unendlich zart. Bald sehen wir nun die zwei Liebenden Polyphem gegenüber. Acis tröstet Galatea, er werde sie schützen. »Eher soll die Heerde die Berge verlassen, die Turteltaube ihr Nest, die Nymphe den Bach, eh' ich mein Lieb verlasse«, so versichern beide ihre Gegenliebe. Polyphem, dies hörend, schmettert sein »Hölle, Teufel!« dazwischen. »Ich kann es nicht ertragen«, »*I cannot bear*«, »Stirb, verfluchter Acis, stirb«! und wüthend schleudert er ein Felsstück auf Acis. Kaum scheint es möglich, die Schönheit dieses Trios zu überbieten, das in dem Contrast der selig Liebenden dem ungeschlachten Monstrum gegenüber einzig dasteht. Da im höchsten Moment der Spannung tritt das tief ergreifende kurze Recitativ ein: »Zu Hülfe, Galatea! zu Hülfe!« ruft der zerschmetterte Acis, »helft, o Eltern, und nehmt mich sterbend in eure tiefe Wohnung auf.« Die Wirkung dieser plötzlich hereinbrechenden Klagetöne ist unbeschreiblich. Ihnen schliesst sich unmittelbar der erhabene Chor: »Klagt all' ihr Musen« (F-moll) in lang gezogenen Accorden an. »Ach! der edle Acis ist nicht mehr«! Noch einmal bricht der Schmerz laut aus, dann wird er stiller und stiller und erstirbt im Weh! — Doch der Chor ist auch der Erste, der Galatea Muth zuspricht: »Lass, Galatea, dein Klagen, gedenk' deiner göttlichen Kraft, lass den Geliebten als klaren Strom das Thal durchziehen, den Bewohnern Segen bringend.« — »*Heart the seat of soft delight*« singt nun Galatea, als ihr im Strom des Geliebten Bild entgegenblickt. Diese Arie (Es-dur), von Miss Edmonds voll Innigkeit gesungen, bildet eine der schönsten Nummern des Ganzen, das durch den echt Händel'schen Schlusschor »Galatea, trockne deine Thränen« (B-dur) die vollendetste Abrundung erhält. Welche Wirkung nach 144 Jahren! Generationen haben sich unterdessen abgelöst, jede eine andere Art musikalischer Kunstrichtung sich zurecht legend, aber der alte Händel, der Kern, hat seine Kraft bewahrt. Gleich Acis, zieht er. selbst ein Strom, in mächtigen Wogen dahin. Mögen auch zu Zeiten die Uferbewohner ihm treulos werden — krank und abgespannt zieht es sie nur um so mächtiger zu dem Riesen hin, in der majestätisch dahin strömenden Tonfluth neue Kraft und neues Leben schöpfend.

Berichte.

Bremen. ∼ Obgleich für diesen Winter die Symphonieconcerte aufgehört haben, sind die ersten Wochen der Saison doch so reichhaltig an Concerten gewesen, dass es wirklich schwierig ist, über so viel Musik wenig zu sagen, was (nach der übrigens sehr lobenswerthen Einrichtung in diesen Blättern) doch durchaus nothwendig ist. Das erste Privatconcert (am 7. Nov.) brachte, von Orchestermusik, liebe alte Bekannte: Symphonie von Beethoven (No. 1 C-dur), Ouverture zu den Abenceragen von Cherubini und Ouverture zu Ruy-Blas von Mendelssohn; die Symphonie von Beethoven ist unbedingt als die beste Leistung hervorzuheben. Die schnellen Tempi waren allerdings auf die Spitze getrieben, wurden aber trotzdem gut ausgeführt. Die Gesangvorträge waren in den Händen der königl. hannov. Hofopernsängerin, Fräulein Henriette Garthe, welche sich viel Beifall erwarb. Die Stimme derselben (Sopran) ist kräftig und wohlklingend. Einige, wenn auch seltene Gaumenansätze möchte Fräulein Garthe zu vermeiden suchen, um ihrem Gesang die Vollendung zu geben, deren er unbedingt fähig ist. Die Clavierspielerin Fräulein Anna Mehlig aus Stuttgart spielte: Concert von Chopin (F moll), Schlummerlied von Schumann und Campanella von Liszt. Die Technik derselben ist ganz eminent. Die Vortragsweise war nicht bestimmt und überzeugungsvoll genug, um eine wirklich zündende Wirkung hervorzubringen. Fräulein Mehlig wurde übrigens für diese Leistungen durch reichen Beifall belohnt. Das zweite Privatconcert erhielt eine, von der gewöhnlichen Chablone verschiedene Construction dadurch, dass Herr Concertmeister David aus Leipzig, statt des üblichen Violinconcertes, ein Divertimento von Mozart (D-dur) vorführte, und zwar unter Mitwirkung der Herren: Concertmeister Böttjer (2. Violine), Schiever (Viola), Cabisius (Cello), Sastedt (Contrabass), Funk (1. Horn) und Rink (2. Horn). Herr Concertmeister David, welcher an diesem Abend besonders gut disponirt zu sein schien, wusste beim Vortrag dieser herrlichen Composition alle die Eigenschaften geltend zu machen, wegen welcher sein Violinspiel überall berühmt ist. Die Mitwirkenden wussten sich den Intentionen dieses Meisters genau anzupassen, und so war ein wirklich vortreffliches Ensemble zu hören, welches denn auch auf das Publicum durchschlagend wirkte. Herr Concertmeister David trug ausserdem noch eine Fantasie von sich, über ein Thema von Mozart (eine schon bekannte Composition), vor und wurde auch nach dieser, in jeder Hinsicht vollendeten Leistung vom Publicum mit Beifall überschüttet. Herr Salvatore Marchesi, grossh. weim. Kammersänger, sang in diesem Concerte: Arie aus dem Alexanderfest von Händel (*Vendetta, vendetta*) und Recitativ und Arie aus Figaros Hochzeit von Mozart. Herr Marchesi war besonders in der Arie aus Figaro in seinem Fahrwasser. Die Vortragsweise desselben war (unserem Geschmack nach) mehr als nothwendig — Heiterkeit erregend, obgleich wir gern dem italienischen Temperamente die möglichsten Zugeständnisse machen. Dasselbe war bei der zugegebenen Arie aus derselben Oper »dort vergiss leises Flehn« etc. der Fall. Applaus gab es natürlich in Menge. Von den Orchesterleistungen dieses Abends ist die Symphonie No. 4 B-dur von Gade als besonders gelungen zu bezeichnen.

Der Gesangverein (unter Leitung des Herrn Engel) lieferte im ersten seiner Abonnementsconcerte eine sehr gelungene Aufführung der Schöpfung von Haydn. Eine solche Ausführung der Chöre macht dem Verein wirklich alle Ehre und da die Solopartien ebenfalls in guten Händen waren: Fräulein Ubrich, Herr Pirk und Herr Bletzacher, sämmtlich vom königl. Hoftheater zu Hannover, so machte das Ganze einen höchst wohlthuenden Eindruck.

In der ersten Jacobsohn'schen Quartettsoirée kam u. A. eine neue Sonate für Pianoforte und Violine von W. Fritze (vorgetragen von den Herren Krellmann und Jacobsohn) zu Gehör. Herr Fritze, ein junger Bremer, hat uns durch diese Composition überrascht. Frühere Ergüsse seiner Muse, welche wir Gelegenheit hatten kennen zu lernen, liessen uns dieses junge Talent auf den formlosen Pfaden der Zukunft erblicken. Lässt sich nun auch nicht leugnen, dass in dieser Sonate noch Mancherlei von dort herklingt, so ist doch ein sichtliches Streben, die Formen zu beherrschen, zu erkennen. Es fiel uns (bei einmaligem Hören) manches Interessante und thematisch Praegnante auf. Die Herren L. Rakemann (Pianist) und H. Weingardt (Violoncellist), welche beide den letzten Sommer, ihrer weiteren Ausbildung wegen, auswärts zugebracht haben (Herr Rakemann in Paris bei Heller, Herr Weingardt in Dresden bei Grützmacher), gaben in einem zusammen veranstalteten Concert Beweise ihrer Errungenschaften. Beide Herren haben ihre Zeit bestens benutzt und sind in jeder Hinsicht bedeutend weiter gekommen. Die Hauptleistung des Herrn Rakemann war: Concert (Es-dur) von Beethoven, die des Herrn Weingardt: Concert von Grützmacher (E-moll). Fräulein Murjahn, welche wir im

Digitized by Google

vergangenen Winter unter sehr ungünstigen Verhältnissen gehört haben, gab an diesem Abend mehrere Gesangvorträge zum Besten. Wir freuen uns, nach diesen Leistungen berichten zu können, dass Fräulein Murjahn (welche am Theater engagirt ist) schon jetzt eine beachtungswerthe Erscheinung auf dem musikalischen Gebiete ist und jedenfalls einer bedeutenden Zukunft entgegengeht, wenn sie fortfährt, mit der nothwendigen Beharrlichkeit weiter zu streben. Die Stimme (Sopran) ist zwar nicht gross, jedoch von sehr angenehmem, gewinnenden Klang, und scheint einer bedeutenden Coloraturausbildung fähig zu sein. Die Singacademie, unter Leitung des Herrn Musikdirector Reinthaler, führte am 28. Nov. (zur Feier des 50jährigen Bestehens derselben) das Oratorium Salomon von Händel im grossen Saal der neuen Börse auf. Dieser Saal hat bei dieser Gelegenheit seine akustische Probe abgelegt und zur Freude Aller glücklich bestanden. Die brillante Ausstattung und die imposanten Formen dieses Raumes (welchen wir unserem genialen Architecten Müller zu verdanken haben) gaben dem Ganzen wirklich ein festliches Gepräge. Die Aufführung selbst ist, einige Störungen abgerechnet, als eine gut gelungene zu bezeichnen, obgleich wir bemerken müssen, dass der Chor nicht mit der Unbefangenheit und Frische sang, die wir sonst wohl an ihm gewohnt sind. Die ungewohnte Umgebung mag das Ihrige dazu beigetragen haben. Die Hauptsolopartien wurden gesungen von: Fräul. Julie Rothenberger aus Cöln, Fräulein Franziska Schreck aus Bonn und Herrn Gunz aus Hannover. Die kleineren Soli wurden von Mitgliedern der Singacademie befriedigend ausgeführt. Fräulein Rothenberger ist im Besitz einer schönen Stimme, die jedoch im Forte gepresst klingt. Die Vortragsweise ist lebendig und durchdacht. Fräulein Schreck sang prachtvoll, Herr Gunz ebenfalls vortrefflich.

Leipzig. *S. B.* Die »Euterpe« gab ihrem auf den 12. December fallenden Concert wegen Zusammentreffens mit dem Geburtstag unseres Königs einen festlichen Charakter, der sich durch die Wahl der Musikstücke, wie durch eine besonders gute Besetzung des Orchesters kundgab. Das Programm brachte zum Anfang Weber's Jubelouverture, zum Schluss Beethoven's Neunte Symphonie, in der Mitte zwei Sätze (Adagio und erster Satz) des 6ten Violinconcerts von Spohr (Hr. Jacobsohn); statt des als Novität angekündigten Phantasiestücks »An die Nacht« für Alt-Solo und Orchester, von R. Volkmann, welches wegen plötzlich eingetretener Heiserkeit der Sängerin ausfallen musste, trat Frl. Suvanny vom Stadttheater mit der Arie der Susanne (4. Akt) aus Mozart's Figaro ein. Die Aufführung der 9. Symphonie war im Ganzen recht lobenswerth, Orchester und Chor hielten sich recht frisch und animirt, auch die Tempi waren gut getroffen (bis auf die Contrabass-Recitative, die wohl etwas weniger breit als im Gewandhause, doch immer noch viel zu schwerfällig und verzogen gespielt wurden). Betäubend wirkten Trompeten und Pauken, wogegen die Bässe und Violinen mindestens noch einmal so stark hätten besetzt sein müssen, wenn die richtige Wirkung herauskommen sollte. Die Gesangsoli des 4. Satzes (die Frl. Suvanny und Martini, die Hrn. Rebling und Thelen) waren wohl der schwächste Punkt des Ganzen, doch wollen wir dies der »Euterpe« nicht stark zur Last legen: es fällt ja jedem Concertinstitut schwer, über diese Klippe hinwegzukommen. Frl. Suvanny zeigte in der Mozart'schen Arie, die ihr viel Beifall eintrug, abermals ihre schöne Begabung, die bei weicherer Aussprache, richtigerem reinen Tonansatz und strengerem Vermeiden des Ineinanderschleifens noch weit wirkungsvoller zu Tage treten würde. Herr Jacobsohn hatte sich ebenfalls grossen und verdienten Beifalls zu erfreuen. Sein Spiel zeichnet sich durch Sicherheit der Intonation, Adel und Wärme aus. Eine kleine Neigung zum Auf- und Abziehen konnte insofern entschuldigt werden, als die larmoyanten Gänge Spohr's stark dazu verführen. (Ein Joachim weiss aber doch selbst Spohr'sche Musik ohne solche Hilfsmittel, ja vielleicht gerade weil er sie verschmäht, zur schönsten Wirkung zu bringen.) — Wenn die »Euterpe« sich in den Stand setzen könnte, die Holz-Bläser ihres Orchesters allemal mit den ersten Kräften des hiesigen Stadt-Orchesters zu besetzen, so würden ihre Productionen ausserordentlich gewinnen. Wir wünschten das letztere; denn so lange die Direction unserer Abonnementconcerte im Gewandhause nicht für ein grösseres Local Sorge trägt, wird das Verlangen des dort ausgeschlossenen Publicums nach anderweitigen Concerten immer ein berechtigtes bleiben. —

— Ein sehr interessantes, nur zu langes, die Auffassungsfähigkeit der Zuhörer etwas zu stark auf die Probe stellendes Concert war dasjenige, welches vorigen Donnerstag zum Besten des Orchester-Pensionsfonds im Gewandhause gegeben wurde. Es schien, als wollte man hier einholen, was die seitherigen Gewandhausconcerte an Neuem und seltener Gehörtem hatten vermissen lassen: sämmtliche Concertnummern waren entweder Novitäten oder im Concertsaal höchst seltene Gäste. Hier das Programm. Erster Theil: Suite Nr. 3 F-moll für Orchester von Fr. Lachner (zum ersten Mal). Concert-Arie von Mozart »*Misero! O sogno*« (Frau Flinsch). Tripel-Concert für Pianoforte, Violine, Violoncell und Orchester von Beethoven (die Herren Reinecke, David und Grützmacher). Zweiter Theil: Fest-Ouvertüre von Joachim Raff (zum ersten Mal). Arie aus Medea von Cherubini. Präludium und Variationen über ein Thema von Händel, componirt und vorgetragen von Hrn. Reinecke. Drei Lieder von Robert Franz — »Einen schlimmen Weg ging gestern ich«, »Im Sommer«, »Er ist gekommen« (Frau Flinsch).

Die neue Suite von Lachner fand keine so glänzende Aufnahme wie die früheren, obwohl nach einzelnen Stücken und am Schluss applaudirt wurde. Wir suchen den Grund darin, dass sie unter ihren sechs Stücken keines aufweist, welches eine kräftig durchschlagende Wirkung übte. Dieselben halten sich vielmehr durchaus in einer mittleren behäbigen Stimmung. Die beiden ersten Sätze (Präludium und Intermezzo) scheinen uns die werthvollsten; es geht ein eigenthümlicher poetischer Hauch durch dieselben. In den übrigen Stücken (Chaconne, Sarabande, Gavotte, Courante), deren Namen etwas willkührlich gewählt sind, da dieselben in der That mit dem Wesen dieser alten Formen nichts mehr gemein haben, begiebt sich der Componist immer mehr in den modernen Balletstil, der zwar mit vielem Anstand und in zum Theil sehr interessanter Haltung gehandhabt wird, der aber doch zu weit von dem symphonistischen Wesen sich entfernt, welches in Orchesterstücken für das Concert gelten muss. In der Chaconne (Variationen D-moll, $^3/_4$ — die Chaconne hat doch eigentlich $^3/_4$-Takt) macht sich neben sehr interessanten polyphonen Partien jenes concertante Solowesen geltend, das schon in der ersten Suite uns missfiel. — Den Werth der ersten beiden Sätze, und das Bedenkliche der übrigen näher zu beleuchten, bleibt einer eingehenden Recension überlassen. Von selbst versteht sich, dass Lachner auch hier ein neues Meisterstück der Instrumentirung geschrieben hat. — Ueber die Ouvertüre von Raff, welche ziemlich lebhaften Beifall erhielt, bemerken wir in Kürze, dass sie, abgesehen von zu grosser Länge (eine strenge Feile würde vielleicht ein Drittheil beseitigen), uns das Beste scheint, was Raff bis jetzt für Orchester geschrieben. Sie ist im besten Sinne interessant gearbeitet, glänzend instrumentirt, ohne Gemeinplätze und harmonisch logisch entwickelt. — Auch Herr Reinecke erfreute sich mit seinen Variationen allseitigen verdienten Beifalls. Dieselben enthalten viel tüchtige polyphone Arbeit und sind eine interessante Aufgabe für den Spieler. — Das vielfach

Digitized by Google

unterschätzte Tripel-Concert von Beethoven wurde ausgezeichnet ausgeführt, besonders bewunderten wir Herrn Grützmacher, der die sehr schwierigen schnellen Passagen mit einer Deutlichkeit spielte, wie wir sie noch nicht gehört haben; auch seine Cantilenen waren äusserst geschmackvoll. — Besonderen Dank haben wir unserer köstlichen Sängerin Frau Flinsch für die trefflich gewählten Musikstücke und die poetische Wiedergabe derselben darzubringen. Die Mozart'sche Arie (Nr. 3 der Breitkopf und Härtel'schen Sammlung — im 14. Lebensjahre zu Mailand componirt) war es besonders, die hohes Interesse erwecken musste. Auch gebührt ihr viel Dank für das Bestreben, endlich einmal Rob. Franz'schen Liedern zu der gebührenden Stellung zu verhelfen. — In die Direction des Concerts hatten sich Herr Reinecke und Herr G. Schmidt getheilt.

Nachrichten.

Das zweite philharmonische Concert in Wien brachte Beethoven's Ouverture Op 124, Schubert's Ouverture zu Fierrabras, Schumann's D-moll-Symphonie und Mendelssohn's G-moll-Concert, von Frl. Kolàr mit grossem Erfolg gespielt. — Im zweiten Gesellschafts-Concert wurde eine Symphonie von Cherubini ohne sonderlichen Erfolg zur Aufführung gebracht. Ausserdem Beethoven's Musik zu König Stephan und Weber's Concertstück (Hr. Tausig). — Hellmesberger's 3. Quartett-Soirée brachte als Novität ein Clavierquartett von Rubinstein (Hr. Dachs), welches als Ganzes nicht gefiel. Dr. E. Hanslick schreibt darüber, das Thema des ersten Satzes sei von hinreissender Schönheit, die Ausführung mache aber nichts daraus; der folgende Satz lasse sich noch hören, von da ab gehe Alles bergab; die Aufnahme sei schliesslich eine eiskalte gewesen. Ausserdem spielte man Beethoven's Es-Quartett Op. 127 und Herr Hellmesberger trug Mendelssohn's Violinconcert vor. (Es war die 150. Production des Herrn Hellmesberger.)

In Berlin haben in letzter Zeit mehrere bedeutende Aufführungen stattgefunden: Der Domchor gab sein erstes Abonnement-Concert mit der 8stimmigen Bach'schen Motette »Singet dem Herrn«, dann Werken von Palestrina, Durante, Eccard, Melchior Frank, Reissiger und Nicolai. Frau Anna Holländer sang ausserdem eine geistliche Arie von Bach und Beethoven's Busslied. — Der Bachverein (Dir. Rust) gab seine 14. Aufführung und brachte von S. Bach eine Fuge in E-dur, die Cantate »Es ist dir gesagt Mensch«, und Kyrie und Gloria aus der A dur-Messe. Ausserdem noch Qui tollis und Sanctus von Rust. — Am 16. Dec. sollte S. Bach's H moll-Messe durch die Singacademie zur Aufführung kommen. — In einer der Liebig'schen Soiréen wurde auch Abert's Columbus vorgeführt.

J. Brahms, welcher kürzlich in Zürich seine beiden Serenaden, sein Clavierconcert und die Clavierquartette mit Erfolg zu Gehör brachte, hat nun auch im fünften Gürzenich-Concert in Cöln mit dem Es-Concert von Beethoven und seiner D dur-Serenade sich vernehmen lassen. Auch hier wurde er besonders von den Musikern mit grosser Freundlichkeit behandelt.

Hoforganist C. Schuppert in Cassel, Componist des in Dresden preisgekrönten Chores »Das deutsche Schwert«, ist gestorben.

Im 4. Akademischen Concert in Jena kam Volkmann's D-moll-Symphonie, der erste Act der Alceste von Gluck und ein Orchester-Concert von Ph. Em. Bach zur Aufführung.

Leipzig. Einer der hiesigen kleineren Chor-Vereine, der Rich. Müller'sche, veranstaltete kürzlich eine musikalische Abendunterhaltung vor geladenen Gästen, wobei ein Kirchenstück von M. Hauptmann, »Auf dem See« von Mendelssohn, »Weiche nicht« und »Die gefangenen Sänger« von Rich. Müller, »Das Mädchen von Kola« von Reinthaler und »Dornröschen« von C. v. Perfall zu Gehör gebracht wurden.

ANZEIGER.

[203] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** erschien:

Die Loreley.

Grosse romantische Oper in vier Acten.

Dichtung von Emanuel Geibel. Musik von

Max Bruch.

Op. 16.

Vollständige Partitur 22½ Thlr.

Vollständiger Clavier-Auszug mit Text vom Componisten 8 Thlr. | Clavier-Auszug für Pianoforte allein bearbeitet von Theodor Herbert 4 Thlr.

Hieraus einzeln: **Die Einleitung** für Pianoforte zu 2 und 4 Händen à 7½ Sgr. **Zwölf einzelne Gesangsnummern** à 5 Sgr. bis 1 Thlr. **Potpourris** und andere Arrangements für Pianoforte à 2 und 4 ms., für Pianoforte und Violine etc. à 10 Sgr. bis 1 Thlr.

In demselben Verlage erschienen:

Bruch, Max, Op. 17. **Zehn Lieder** für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. In drei Heften.

Heft I. **Drei geistliche Lieder** aus dem Spanischen von Paul Heyse. Preis: 12½ Sgr.

- II. **Vier weltliche Lieder** aus dem Spanischen und Italienischen von Emanuel Geibel und Paul Heyse. Preis: 15 Sgr.
- III. **Drei Lieder** gedichtet von Hermann Lingg. Preis: 15 Sgr.

Bruch, Max, Op. 19. **Männerchöre mit Orchester.** In 2 Heften.

Heft I. **Römischer Triumphgesang.** Dichtung von Hermann Lingg. (Mit Begleitung von grossem Orchester.) **Preis-Composition.** Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 20 Sgr. Clavier-Auszug 20 Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

- II. **Das Wessobrunner Gebet, Lied der Städte, Schottlands Thränen,** mit Begleitung von Blechinstrumenten. Partitur 25 Sgr. Clavier-Ausz. 15 Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

Bruch, Max, Op. 20. **Die Flucht der heiligen Familie.** Gedicht von J. von Eichendorff, für gemischten Chor und Orchester.

Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 12½ Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

Bruch, Max, Op. 21. **Gesang der heiligen drei Könige.** Gedicht von Max von Schenkendorf, für 8 Männerstimmen und Orchester.

Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 1 Thlr. Singstimmen 5 Sgr.

Bruch, Max, Op. 23. **Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage** von Esaias Tegnèr für Männerchor, Solostimmen und Orchester.

Partitur 7½ Thlr. netto. Vollständiger Clavier-Auszug vom Componisten 2½ Thlr. Die vier Chorstimmen (à 5 Sgr.) 20 Sgr.

Hieraus apart:

Ingeborg's Klage (für Sopran) mit Begleitung des Pfte. 10 Sgr.

Bruch, Max, Zwölf Schottische Volkslieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. Mit englischem und deutschem Text. Gross 4. Elegant geheftet. Preis 27½ Sgr. Cartonnirt 1 Thlr.

Diese Lieder, die bisher in Deutschland fast gänzlich unbekannt geblieben, erscheinen hier überhaupt zum ersten Male in einer dem Publicum zugänglichen Bearbeitung. Ohne Ausnahme sind sie von **melodischem Reiz,** einem **eigenthümlichen Zauber,** einer **Innerlichkeit** und **Stimmung,** wie man das in dieser Vereinigung nur sehr selten antrifft.

[204] Im Verlage von **Gustav Heckenast** in Pest erschien soeben:

SAPPHO

dramatische Scene für Sopran-Solo

mit Begleitung des Orchesters

componirt

von

Robert Volkmann.

Op. 49.

Partitur . . . . . 1 Thlr. 10 Sgr.
Stimmen . . . . . 2 Thlr. 10 Sgr.
Clavierauszug . . . . . 25 Sgr.

Digitized by Google

[205]

Johann Sebastian Bach's sämmtliche Werke.

Ausgabe der Bachgesellschaft.

Der Jahresbeitrag zur Bachgesellschaft beträgt 5 Thaler, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht noch immer offen; zur Erleichterung desselben werden für die bereits erschienenen Jahrgänge der Werke Theilzahlungen von je 10 Thalern angenommen und gegen eine solche je 2 Jahrgänge in chronologischer Folge geliefert. Anmeldungen sind bei den Kassirern der Gesellschaft, **Breitkopf und Härtel** in Leipzig, in frankirten Briefen zu machen.

Inhalt der bis jetzt erschienenen Jahrgänge.

Erster Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. I. Band.

Nr. 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern.
- 2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein.
- 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid.
- 4. Christ lag in Todesbanden.
- 5. Wo soll ich fliehen hin.
- 6. Bleib' bei uns, denn es will Abend werden.
- 7. Christ unser Herr zum Jordan kam.
- 8. Liebster Gott, wann werd' ich sterben?
- 9. Es ist das Heil uns kommen her.
- 10. Meine Seel' erhebt den Herren!

Zweiter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. II. Band.

Nr. 11. Lobet Gott in seinen Reichen.
- 12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.
- 13. Meine Seufzer, meine Thränen.
- 14. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit.
- 15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.
- 16. Herr Gott dich loben wir.
- 17. Wer Dank opfert, der preiset mich.
- 18. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.
- 19. Es erhub sich ein Streit.
- 20. O Ewigkeit, du Donnerwort.

Dritter Jahrgang.

Klavier-Werke. I. Band.

Funfzehn Inventionen und funfzehn Symphonieen. Klavierübung:
Erster Theil: Sechs Partiten.
Zweiter Theil: Ein Concert und eine Partita.
Dritter Theil: Choralvorspiele und Duette.
Vierter Theil: Arie mit 30 Veränderungen.
Toccata in Fis moll.
Toccata in C moll.
Fuga in A moll.

Vierter Jahrgang.

Passionsmusik
nach dem Evangelisten Matthäus.

Fünfter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Kirchen-Kantaten. III. Band.

Nr. 21. Ich hatte viel Bekümmerniss.
- 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.
- 23. Du wahrer Gott und David's Sohn.
- 24. Ein ungefärbt Gemüthe.
- 25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
- 26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.
- 27. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende.
- 28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende.
- 29. Wir danken dir Gott, wir danken dir.
- 30. Freue dich, erlöste Schaar.

Zweite Lieferung:

Weihnachts-Oratorium
nach dem Evangelisten Lucas Cap. 2 V. 1—21 und Matthäus Cap. 2 V. 1—12.
Erster Theil: Am Weihnachtsfeste: Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!
Zweiter Theil: Am zweiten Weihnachtsfesttage: Und es waren Hirten in derselben Gegend.
Dritter Theil: Am dritten Weihnachtsfesttage: Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen.
Vierter Theil: Am Neujahrstage: Fallt mit Danken, fallt mit Loben.
Fünfter Theil: Am Sonntage nach Neujahr: Ehre sei dir, Gott, gesungen.
Sechster Theil: Am Feste der Erscheinung Christi: Hier, wenn die stolzen Feinde schnauben.

Sechster Jahrgang.

Die Messe in H moll.

Siebenter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. IV. Band.

Nr. 31. Der Himmel lacht, die Erde jubiliret.
- 32. Liebster Jesu, mein Verlangen.
- 33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
- 34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
- 35. Geist und Seele wird verwirrt.
- 36. Schwingt freudig euch empor.
- 37. Wer da glaubet und getauft wird.
- 38. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
- 39. Brich dem Hungrigen dein Brod.
- 40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

Achter Jahrgang.

Vier Messen, in F dur, A dur, G moll und G dur.

Neunter Jahrgang.

Kammermusik. I. Band.

Drei Sonaten für Klavier und Flöte.
Suite für Klavier und Violine.
Sechs Sonaten für Klavier und Violine.
Drei Sonaten für Klavier und Viola da gamba.
Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Bass.
Sonate für 2 Violinen und bezifferten Bass.
Anhang.

Zehnter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. V. Band.

Nr. 41. Jesu, nun sei gepreiset.
- 42. Am Abend aber desselbigen Sabbaths.
- 43. Gott fähret auf mit Jauchzen.
- 44. Sie werden euch in den Bann thun.
- 45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
- 46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei.
- 47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden.
- 48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
- 49. Ich geh' und suche mit Verlangen.
- 50. Nun ist das Heil und die Kraft.

Elfter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Magnificat in D dur.
Vier Sanctus, in C dur, D dur, D moll und G dur.
Anhang.

Zweite Lieferung:

Kammermusik für Gesang. I. Band.

Nr. 1. Der Streit zwischen Phoebus und Pan.
- 2. »Weichet nur, betrübte Schatten.«
- 3. »Amore traditore.«
- 4. Von der Vergnügsamkeit.
- 5. Der zufriedengestellte Aeolus.

Zwölfter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Passionsmusik
nach dem Evangelisten Johannes.

Zweite Lieferung:

Kirchen-Kantaten. VI. Band.

Nr. 51. Jauchzet Gott in allen Landen.
- 52. Falsche Welt, dir trau ich nicht.
- 53. Schlage doch, gewünschte Stunde.
- 54. Widerstehe doch der Sünde.
- 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
- 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen.
- 57. Selig ist der Mann.
- 58. Ach Gott, wie manches Herzeleid.
  Zweite Composition.
- 59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten.
  Erste Composition.
- 60. O Ewigkeit, du Donnerwort.
  Zweite Composition.

Dreizehnter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Trauungs-Kantaten.

Dem Gerechten muss das Licht.
Der Herr denket an uns.
Gott ist unsere Zuversicht.
Drei Choräle.

Zweite Lieferung:

Klavier-Werke. II. Band.

Sechs grosse Suiten, genannt Engl. Suiten.
Sechs kleine Suiten, genannt Französische Suiten.

Dritte Lieferung:

Trauer-Ode
auf das Ableben der Gemahlin August des Starken »Christiane Eberhardine, Königin von Polen und Churfürstin zu Sachsen.

Digitized by Google

[206]

Beethoven's Werke.

Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe.

Unsere Ausgabe von **Beethoven's Werken** ist soeben in **Partitur** und **Stimmen** vollendet; nur einiges Ungedruckte, sowie ein Bericht über die geübte Kritik soll später nachfolgen.

Das **Ganze** der **Partitur-Ausgabe**, 24 Serien in 38 Bänden, kostet brochirt 199 Thlr. 24 Ngr., elegant gebunden 223 Thlr. 2 Ngr.

Von der Partitur-Ausgabe haben wir 10 Exemplare auf grösserem und stärkerem Papier, im Format der Publicationen der Bach- und Händel-Gesellschaft, drucken lassen. Von dieser **Prachtausgabe** sind noch 5 Exemplare zur Verfügung übrig. Der Preis eines solchen Exemplars ist 300 Thlr.

In der gewöhnlichen Ausgabe wird **jede einzelne Serie** und **jedes einzelne Werk** zu den in dem Prospect angegebenen Preisen (3 Ngr. pro Bogen) abgegeben. Dieser **Prospect** ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen unentgeltlich zu erhalten.

Leipzig, am 19. December 1865.

Breitkopf und Härtel.

[207] Bei **N. Simrock** in Bonn sind erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

MENDELSSOHN'S
Lieder ohne Worte.

Dessen Oratorien: **PAULUS** und **ELIAS**

Wohlfeile Octav-Ausgabe in einem Bande

Netto-Preis je 2 Thlr. 20 Sgr.

In elegantem engl. Einband mit Goldschnitt, je 3 Thlr. 8 Sgr.

Ferner:

Ch. H. Rink's Prakt. Orgelschule.

6 Theile, wohlfeile Octav-Ausgabe in einem Bande

Netto-Preis 2 Thlr. 20 Sgr.

[208] **Preis-Medaillen der Ausstellungen**

Dresden 1840. Berlin 1844. Leipzig 1850. London 1851. London 1862. Stettin 1865.

Pianoforte-Fabrik
von
Breitkopf & Härtel
in Leipzig.

Preise:

Concertflügel, grösste Gattung, 7 Oct.	650—700	Thlr.
—— zweite Gattung, 7 Oct.	500—600	–
Stutzflügel, erste Gattung, 7 Oct.	400—425	–
—— zweite Gattung, 7 Oct.	330—350	–
Tafelform, parallele Saiten, 7 Oct.	260—280	–
—— Kreuzsaiten, 7 Oct.	250—270	–
—— parallele Saiten, 6¾ Oct.	225—230	–
—— —— ——	200—210	–
Pianinos, schrägsaitig, 7 Oct.	270—300	–
—— verticalsaitig, 7 Oct.	250—270	–

In Mahagony, Nussbaum und Palisander.

Sämmtliche Instrumente haben Elfenbein-Claviatur und stehen auf Rollen. Kiste und Emballage wird besonders berechnet, Stimmzeug ohne Berechnung beigegeben.

[209] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr.	Sgr.
Stimmen-Ausgabe. Nr. 11. **Die Geschöpfe des Prometheus.** Ballet. Op. 43	6	12
—— Nr. 14. **Marsch** aus Tarpeja, in C	—	24
—— Nr 207. **Die Ruinen von Athen.** Festspiel. Op. 113	4	24
—— Nr. 207a. **Marsch** und **Chor** aus den Ruinen von Athen etc. Op. 114	1	6

Leipzig, 13. Dec. 1865. **Breitkopf und Härtel.**

[210] Soeben erschien und ist bei den Unterzeichneten zu haben:

Aug. Todt, Op. 6. **Vier neue Choräle** mit Text und Clavierbegleitung für Kirchen und Schulen. Preis 1 Sgr. 6 Pfg.

Stettin. **C. Bulang Nachfolger, Prütz & Mauri.**

An die geehrten Abonnenten der Allg. Musikalischen Zeitung.

Die geehrten Abonnenten benachrichtigen wir hierdurch, dass die Allgemeine Musikalische Zeitung mit Ende dieses Jahres — bis auf Weiteres — aufhören wird zu erscheinen.

Leipzig, am 14. December 1865. Breitkopf und Härtel.

In meinem Verlage erscheint vom 1. Januar 1866, als Fortsetzung der mit diesem Tag aufhörenden Allgemeinen Musikalischen Zeitung der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig eine

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung

unter Redaction des Herrn Selmar Bagge und Mitwirkung der früheren und neugewonnener Mitarbeiter.

Ich ersuche daher die geehrten Abonnenten der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" Ihre gefälligen Bestellungen auf das neue Blatt rechtzeitig bei den betreffenden Buchhandlungen, resp. Postämtern aufzugeben, damit die Lieferung der ersten Nummern ohne Verzug erfolgen kann. Der Preis ist, wie bei der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 5 Thlr. 10 Ngr. pro Jahrgang.

Leipzig, den 15. December 1865.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. December 1865. **Nr. 52.** Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Aeltere Tonwerke in ersten oder doch neuen Ausgaben (Arien u. s. w. von Mozart) [Schluss]. — S. Bach's Trauungs-Cantaten. — Kritische Anzeigen (Bearbeitungen und Arrangements). — Berichte aus Breslau und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Aeltere Tonwerke
in ersten oder doch neuen Ausgaben.

Arien mit Begleitung des Orchesters v. **W. A. Mozart.** Nr. 1—12. **Terzett** für Sopran, Tenor und Bass, **Quartett** für Sopran, Tenor und zwei Bässe von demselben. Partituren, Orchesterstimmen und Clavierauszüge. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Das Verzeichniss dieser Arien mit Preisangabe der verschiedenen Ausgaben erscheint unter den Anzeigen dieser Nummer.

(Schluss.)

Nr. 3. *Aria* für Tenor: *Misero! O sogno, o son desto?* im Jahre 1783 für Adamberger componirt und von diesem am 22. und 23. December in den Concerten der Pensionsgesellschaft gesungen.

J. Adamberger (geb. 1743 in München † 1803 in Wien), ein Schüler Valesi's, kam 1780 nach Wien als Mitglied der deutschen Operngesellschaft. Für diesen ausgezeichneten Sänger schrieb Mozart die Partie des Belmonte, die grosse Arie: »*A te fra tanti affanni*« in *Davidde penitente*, sowie die nachfolgende unter Nr. 8 zu besprechende Arie*). Sämmtliche Gesangstücke gehören unstreitig zu dem Schönsten, was überhaupt für die Tenorstimme componirt wurde. Besonders aber ist die vorliegende Arie dem Tonsetzer trefflich gelungen. Ein treuer Liebhaber findet sich beim Erwachen eingekerkert und spricht in einem bewegten Recitativ sein Entsetzen, seine Verzweiflung aus. Im *Andante* sendet er der Geliebten, der sich alle seine Gedanken zuwenden, um derentwillen er leidet, Grüsse heisser Sehnsucht. Die einfache, herrliche Cantilene athmet den Ausdruck tiefsten, innigsten Gefühles. Das Allegro, das den Sänger wieder von allen Schreckbildern umgaukelt zeigt, die seine erhitzte Phantasie vor ihm aufsteigen lässt, drückt zugleich Schmerz und Entrüstung aus. Hoffnungslos, ohne einen Helfer in der Noth sieht er sich dem Verderben preisgegeben. Dabei ist jedoch im Charakter des Unglücklichen keine Spur feiger, unmännlicher Verzagtheit zu finden, vielmehr athmet die Composition jene edle Würde und jenes wunderbare Maasshalten im Ausdruck, wie sie in den Werken Mozart's immer zu finden sind. Wir fühlen und empfinden alle Angst und Qualen des Armen mit, aber wir werden nicht von Abscheu und Ekel erfüllt, wie dies bei solchen Compositionen der Fall ist, die nicht ein Kunstwerk, sondern nur höchstens ein Stück nackter Natur darzustellen suchen**). In keiner der andern Arien ist so viel in die Begleitung, und besonders in den Part der Blasinstrumente gelegt, wie in dieser; die überraschendsten Tonmalereien, alle herauswachsend aus dem Vollgehalt des ganzen Werkes, nie Zweck und Absicht verrathend und doch Ausdruck und Bedeutsamkeit fördernd, begleiten und unterstützen fortwährend den Gesang.

4. *Scena* und *Cavatina* für Sopran: *Ah, lo previdi!* im August 1777 für Josephine Duschek componirt. Der Text dieser grossartigen, originellen, alle Kunstmittel mit wunderbarer Freiheit und Consequenz benützenden Arie ist einer Oper entnommen, denn die Singstimme ist mit *Andromeda* bezeichnet. Einem ausdrucksvollen Recitativ folgt ein breit angelegtes, leidenschaftliches *Allegro*, in dem sich die grosse und kühne Seele eines Weibes ausspricht, dessen Gemüth in Zorn über den verrätherischen Geliebten überschwillt und aus deren Herzen wie glühendes Erz Vorwürfe, Klagen, schmerzliche Verachtung hervorbrechen, um sich vernichtend über den Verräther zu ergiessen. Sehr schön wird dann ein Motiv, das im Orchester bereits mehrmals aufgetaucht ist und gleichsam jenen unterdrückten Schmerz zu schildern bestimmt scheint, der so qualvoll am Innersten der Seele nagt, dazu benützt, um den Uebergang zu einer weicheren Stimmung zu vermitteln, in welcher der Schmerz der liebenden Frau um den Verlornen die Oberhand über den Zorn und Unmuth der beleidigten gewinnt. Ein schönes, lebensvolles Recitativ leitet zu einer Cavatine über, mit der die Arie abschliesst, in welcher der tobende Unwille einer ruhigen, gefassten Wehmuth gewichen und ein versöhnender Abschluss möglich gemacht ist.

5. *Scena ed Aria* für Sopran: *A questo seno, deh vieni*, 1771 für den Salzburgischen Kammersänger Cec-

*) Ausserdem die Partie des Vogelsang im Schauspieldirector.

**) Mozart spricht es gelegentlich der Zergliederung einer Arie des Osmin mit einfachen Worten selbst aus, worin der eigentliche Zauber seiner und aller wahren Kunst liegt. Solche Worte kann man nicht oft genug lesen und wiederholen: »Das: Drum beim Barte des Propheten ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muss, — da man glaubt, die Aria sey schon zu Ende, — das *Allegro assai* ganz in einem andern Zeitmaasse und anderm Tone eben den besten Effect machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maass und Ziel, er kennt sich nicht — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muss, so habe ich etc.

Digitized by Google

carelli componirt. Mozart hat nicht nur die treffendsten und ausdrucksvollsten Töne für jede Leidenschaft, für jede Seelenstimmung gefunden, er ist auch der Sänger der Liebe wie kein Anderer. Ein solch liebeathmender, süsser Gesang ist auch die vorliegende höchst einfache und schmucklose, in Rondoform gehaltene Arie, deren Text ebenfalls einer Oper entlehnt scheint, denn die Singpartie hat den Namen Zeira vorgesetzt. Unter den veröffentlichten Concertarien Mozarts ist diese die leichtausführbarste und doch dankbar, weil sie gar so lieblich und einschmeichelnd ist.

6. *Recitativ* und *Aria* für Sopran mit obligatem Claviersolo: *Non temer, amato bene*, am 26. December 1786 für das Abschiedsconcert der berühmten Sängerin Anna Selina (Nancy) Storace (1761—1814), Primadonna der Wiener ital. Oper, componirt. Für die Storace hatte Mozart auch die Partie der Susanna in Figaros Hochzeit geschrieben. Sie scheint in sehr freundschaftlichen Verhältnissen zu dem Meister gestanden zu haben, denn auch die vorliegende Arie ist mit solcher Vorliebe ausgeführt, so glänzend ausgestattet, wie kaum eine der übrigen Concertarien. Den Text derselben hatte Mozart schon im März dieses Jahres für die Wiener Aufführung seines Idomeneo nachcomponirt und zwar auch hier mit einem obligaten Instrumente, mit einer concertirenden Violine. Nicht ohne Bedeutung dürften die Worte sein, die der Componist bei Gelegenheit der Notation dieser Arie in seinen thematischen Catalog schrieb: *Scena con Rondo* mit Clavier-Solo für Mlle. Storace und mich und die Unterschrift des Autographs *Composta per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. M.*, denn derselbe hat für sich in Wahrheit ein dankbares Stück, für die Sängerin aber eine Concertpiece geschaffen, wie sie nur einem begeisterten Freunde gelingen konnte. Der Umstand, dass Idamante sich mit Klagen und Betheuerungen an die anwesende, jedoch schweigende Ilia wendet, veranlasste wohl das Accompagnement eines obligaten Instrumentes, denn unleugbar übernimmt an manchen Stellen das Clavier auf überraschend ausdrucksvolle Weise die Rolle des liebenden Wesens, an welches die Sängerin ihre Worte richtet, indem es deren Aeusserungen bald zu veranlassen, bald zu erwiedern scheint. Mit Recht behauptet Jahn, dass in dieser Arie der Geist des Figaro wehe und man das durch einen leisen Hauch von Schwärmerei beseelte innige Gefühl der Gräfin in ihr wieder zu erkennen vermöge. Schöne, gewinnende, ja bezaubernde Melodien, ein hinreissend begeisterter Schwung der Gedanken, ein blendender Glanz der Harmonien und virtuosen Beigaben, ein Wohllaut bei aller leidenschaftlichen Erregtheit zeichnen diese Composition vor allen andern Concertarien aus und es ist unbegreiflich, dass sie nicht das Repertoire jeder Sängerin ziert, besonders da der Umfang ungewöhnliche Stimmmittel nicht bedingt und auch die gesanglichen Schwierigkeiten unschwer zu überwinden sind.

7. *Recitativ* und *Aria* für Sopran: *Misera, dove son?* Text aus Metastasio's *Ezio;* in München 1781 für die verwittwete Gräfin Baumgarten, geb. Lerchenfeld, componirt, von Adamberger in Mozarts am 22. März 1783 in Wien gegebenen Concert gesungen. Eine bewundernswürdig instrumentirte Arie. Dem Streichquartett sind nur 2 Flöten und 2 Hörner zugesellt, aber die Behandlung dieser wenigen Stimmen ist so selbstständig, dass dadurch der Vollklang einer weit grössern Instrumentenzahl erreicht wird. Ein breites Recitativ, in welchem ein in den Geigen immer wiederkehrendes Motiv die Pausen der Singstimme ausfüllt, führt in fortwährender Steigerung bis zu den Worten: »Qual der Hölle nagt am Herzen! O Erinnrung, o Entsetzen!« Hier treten alle Instrumente zusammen. Wie wühlender Schmerz, der das Herz bald zusammenzieht, bald zu zerreissen droht, so strecken und dehnen sich diese Tonfiguren auseinander und dissoniren wieder zusammen. Ein *Andante sostenuto*, das schon in seiner ganzen eigenthümlichen motivischen Gestaltung das Widerstreben gegen das Leben und dessen Leiden bezeichnet, folgt dem Recitativ und ihm schliesst sich zuletzt ein heroisches, leidenschaftliches *Allegro* an, in welchem die Sängerin mit trotzigem Ton das erzürnte Schicksal auffordert das Verderben zu entfesseln, denn mit Freuden will sie sterben und den Tod empfangen, der alle Schmerzen endet. In diesem Allegro müssen wir wieder jenen Fluss bewundern, der das ganze Tonstück erscheinen lässt, als wäre es plötzlich fertig und vollendet der Phantasie des Componisten entsprungen.

8. *Aria* für Tenor: *Per pietà, non ricercate.* Als Einlagearie für Adamberger in Anfossi's Oper: *il curioso indiscreto* am 21. Juni 1783 componirt, von ihm aber zu seinem grossen Schaden nicht gesungen. In dieser Oper traten Adamberger und die Lange zum ersten Male auf der italienischen Opernbühne in Wien auf. Beide wussten, dass Niemand ihnen so zu Danke schreiben konnte wie Mozart, beide kannten die Cabalen der italienischen Sänger gegen alle Deutsche. »Bei einer kleinen Probe nun«, so erzählt Mozart seinem Vater, »rief Salieri den Tenoristen bei Seite und sagte ihm, dass es der Oberdirector des Theaters, Graf Rosenberg, nicht gerne sähe, wenn er eine Arie einlegte und er rieth ihm daher als guter Freund, dies nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Grafen und dermalen zur Unzeit stolz, wusste sich nicht anders zu rächen, beging die Dummheit und sagte: »Nun ja, um zu zeigen, dass Adamberger schon seinen Ruhm in Wien hat und nicht nöthig sich erst durch für ihn geschriebene Musik Ehre zu machen, so wird er singen, was darin steht und sein Leben lang keine Arie einlegen.« Was war der Erfolg davon? Das, dass er nicht gefiel, wie es auch nicht anders möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu spät; denn wenn er mich heute ersuchte, ihm das Rondo zu geben, so würde ich es nicht mehr hergeben. Das Aergste aber dabei ist, dass die Prophezeihung seiner Frau und von mir wahr geworden ist, nämlich dass der Graf sammt der Direction gar kein Wort davon weiss, und dass es nur so ein Pfiff des Salieri war.«. In der Oper: *il curioso indiscreto* gefiel gar nichts als die beiden Arien, die Mozart für seine Schwägerin Aloisia componirt hatte.

Die vorliegende Arie, ganz für Adambergers schöne Stimme und vortreffliche Gesangsweise berechnet und geeignet alle guten Eigenschaften des Sängers in das glänzendste Licht zu stellen, gehört, was Lieblichkeit der Melodien, leichte und natürliche Entwicklung der Gedanken, und interessante thematische Arbeit anlangt, zu den Perlen Mozartscher Schöpfungen. Bald giebt sich die Stimme dem begeisterten Schwunge der Melodie hin, dann wieder vermag sie auf lange gehaltenen Noten den Vollgehalt ihres Klanges zu entwickeln, und an andern Stellen beherrscht sie mit seufzend gebrochenen Sylben die weichen, breiten Harmonien der Bläser.

9. *Aria* für Bass: *Mentre ti lascio, o figlia*; am 23. März 1787 für Gottfried von Jaquin, einen Herzensfreund Mozarts, componirt. Gottfried war der Sohn des berühmten Botanikers Nicol. Jos. Freih. von Jaquin, Professors an der Wiener Universität. Er besass einen lebhaften Geist, ein ausgezeichnetes musikalisches Talent und eine sehr angenehme Stimme.

Digitized by Google

Die Arie, deren Text aus Paisiello's Oper: *La disfatta di Dario* genommen ist, schildert den tiefen Seelenschmerz eines Vaters, der im verhängnissvollen Augenblicke von seiner Tochter sich verabschieden muss. Man sieht es der Musik an, dass sie für einen Dilettanten geschrieben ist. Es werden bei dem Sänger weder ein aussergewöhnlicher Umfang, noch eine grosse Geläufigkeit der Stimme vorausgesetzt, wohl aber musikalische Bildung, Gefühl und Empfindung. Wie sie vorliegt, giebt diese Arie einen Beweis, wie Mozart sich allen Verhältnissen anzuschmiegen, jeder Beschränkung sich zu fügen und doch Werke zu schaffen wusste, die durch Schönheit der Form und edlen Ausdruck einen Rang unter den musikalischen Meisterwerken einzunehmen berechtigt sind.

10. *Scena ed Aria* für Sopran: *Ma che vi fece o stelle!* Text aus Metastasio's Demofoonte, componirt im Januar 1784. Ein ächtes Concertstück, das grosse Bravour, bedeutende Höhe und eine sehr fertige Coloratur verlangt. Die Arie besteht aus einem scharf accentuirten Recitativ, einem kurzen Andantino und aus einem stürmischen *Allegro*, in welchem allerdings die Stimme im Wettkampf mit den Instrumenten liegt und in kühnen, trotzigen Passagen und Sprüngen mit allen gesanglichen Schwierigkeiten ein keckes Spiel treibt.

11. *Recitativo ed Aria (Scena con Rondo): Non temer, amato bene!* für Sopran (Tenor) mit Violin-Solo; am 10. März 1786 zur Wiener Privat-Aufführung des Idomeneo für Baron Pullini und Graf Hatzfeld nachcomponirt. Aug. von Hatzfeld, Domherr zu Eichstädt (geb. 1756 † 1787), einer der intimsten Freunde Mozarts, war ein trefflicher Geiger, der unter des Componisten Leitung dessen berühmte Quartette spielte.

Die Arie ist in Anbetracht dessen, dass sie für Dilettanten geschrieben wurde, sehr brillant, die Gesangstimme, besonders aber die Violinpartie verlangen tüchtige Kräfte. Die Themen verrathen unableugbare Charakterähnlichkeit mit denen der auf denselben Text später für die Storace componirten Arie, aber hier erscheinen alle reicher, inniger und selbst bei weniger glänzenden äussern Mitteln brillanter. Die Arie für sich betrachtet ist ein herrliches Werk, tritt aber im Vergleich mit der spätern Composition etwas zurück.

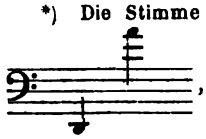
12. *Scena ed Aria* für Bass: *Non sò d'onde viene. Per il Sigr. Fischer. Vienna li 19 Marso* 1787. Neun Jahre später greift Mozart wiederum zu dem Texte einer Arie aus Metastasio's Olimpiade, die er schon 1778 für seine liebe Weberin componirt hatte. Welche von beiden Compositionen ist die schönere, gelungenere? Wir vermögen uns nicht zu entscheiden; grundverschieden stellen sich beide uns dar. Jene frühere Arie schrieb Mozart für die mit wunderbarer Stimme und seltenem Talente begabte Geliebte, diese spätere für den König aller Bassisten, für Ludwig Fischer, den Schüler Raafs, für einen Sänger und eine Stimme*), die ihres Gleichen vielleicht seither nicht mehr gefunden haben. Er war auch der erste Darsteller des Osmin in der Entführung. Während uns die erste Composition dieses Textes ein liebendes Weib vorführt, erkennen wir in der zweiten einen Mann, einen Herrscher, der ein langes, erfahrungsreiches Leben zurückgelegt hat. Wir stehen einem kräftigen Charakter gegenüber, der plötzlich sich von einer weichen, ihm unerklärlichen Stimmung beschlichen findet, deren er sich wohl zu erwehren sucht, die ihn aber mit unwiderstehlicher Gewalt immer wieder übermannt. Die Arie ist wie jene der Weberin auch hier dem Sänger so zu sagen auf den Leib geschnitten. Nur eine Stimme von seltenstem Umfang, von ungewöhnlicher Kraft, Geschmeidigkeit und Ausbildung wird diese Riesenarie überwältigen und mit vollem Erfolge zu Gehör bringen können. Die ganze Composition ist grossartig, einzelne Stellen sind von wunderbarer Schönheit, besonders jene, in denen eine unmittelbar vorher vom Sänger vorgetragene Melodie plötzlich in die tiefere Octave verlegt wird. Gegen diese erschütternden Basstöne ist das tiefe »Doch« des Sarastro nur ein Kinderspiel.

13 und 14. Quartett: *Dite almeno, in che mancai* und Terzett: *Mandina amabile.* Einlagestücke zu Bianchi's Oper: *La Villanella rapita*, componirt im November 1785. Die Darsteller waren: Sgra. Celestine Coltellini, eine Sängerin, die weniger durch ihre Stimme, als durch ihr vorzügliches Spiel in komischen Partien ausgezeichnet war, und Sgri. Calvesi, Mandini und Bussani (beide letzteren die ersten Darsteller des Grafen und des Bartolo im Figaro). Die beiden Piecen, ächt italienische Opernensembles, heben sich durch feine Charakteristik der singenden Personen, durch lebhaften und treffenden musikalischen Ausdruck, sowie besonders durch meisterhafte Behandlung des Orchesters weit über ähnliche Sätze damaliger komischer Opern, und sie mögen auch inmitten von Bianchi's genannter *Opera buffa* sich nicht wenig hervorgethan haben.

Die vorliegende Arbeit wurde uns wesentlich erleichtert durch Jahns und Köchels vortreffliche Werke über Mozart, über desseu persönlichen Beziehungen und Compositionen. Der Fall dürfte immerhin zu den seltenen gehören, dass vierzehn bedeutende Tonstücke zur Besprechung gegeben sind, an denen nichts zu tadeln ist, in denen Anlage und Ausführung, jede Melodie, jeder Ausdruck der Empfindung und der Leidenschaft, ja jeder Takt unsere Bewunderung immer wieder aufs Neue erregten. Des Herrlichen, Schönen und Guten ist hier viel auf einmal geboten; und so prägnant auch Mozart für alle Stimmungen die richtigen Töne zu finden wusste, in gleicher Weise bereitwillig und erschöpfend wollten sich uns die entsprechenden beschreibenden und charakterisirenden Worte nicht immer zur Verfügung stellen. Wie bei allen Werken Mozart's, so hat sich auch, als wir die vorliegende Ariencollection einer näheren und eingehenderen Betrachtung wiederholt unterzogen haben, die belehrende und für jeden strebenden Musiker erhebende Ueberzeugung aufs Neue in uns befestigt, dass jedes ächte Kunstwerk ebensowohl ein Product glücklichen Talentes, als reifen, sorgsamen Nachdenkens ist. Wir finden in Mozart eine ebenso staunenswerthe Genialität, als klaren Verstand und seltenste Ueberlegungsgabe vereint. Er erfasst seine Texte mit einem so bewundernswürdigen psychologischen Scharfsinn, er weiss dem Inhalte derselben sofort so erschöpfend den eigentlichen und ein-

---

*) Die Stimme Fischer's hatte einen Umfang von *D* bis $\overline{a}$



, die Tiefe des Cellos und die Höhe des Tenors, dabei war jene weder schnarrend, noch diese dünn. Alle Töne sprachen mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Er besass mehr Fertigkeit als je ein Basssänger und wusste sich in seiner Action auf dem ernsthaften wie auf dem komischen Theater gleich wohl zu benehmen. — Mozart sagt kurz und treffend über ihn: »Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fischer zugedacht haben, welcher gewiss eine vortreffliche Bassstimme hat, obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuerte, er würde nächstens höher singen, so muss man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat.«

Digitized by Google

zigen Kern abzugewinnen, er verklärt, vergeistigt und veredelt durch seine Berührung so sehr alle Charaktere und Leidenschaften, dass er auch in diesen Gelegenheitsstücken staunenswürdige und gerechtester Bewunderung werthe Meister- und Musterstücke zu liefern vermochte. Auch hier giebt er reinstes Gold, ohne Schlacken und unedle Mischung. Welcher andere Meister ist so wie er der Träger idealster Schönheit und edelster Würde in der musikalischen Kunst? Bei der Fülle dessen, was er geschaffen, sollte man meinen, er könne sich nicht die nöthige Zeit genommen haben, über seine Arbeiten gehörig nachzudenken. Nun aber finden wir zahlreiche Aussprüche von ihm, die darthun, dass er aller Ziele seines Schaffens sich so völlig klar war, dass er mit so reifer Ueberlegung an jedes Werk gegangen ist, dass er vielleicht mehr reflectirt hat als irgend ein Tonsetzer vor oder nach ihm. Aber nur bei ihm hat sich mit den klarsten Anschauungen über alle Fragen, mit dem verständigsten Durchdringen aller Zweige und Theile seiner Kunst die eminenteste, unerschöpflichste gestaltende Kraft verbunden, so zwar, dass diese letztere in ihrer Ursprünglichkeit, in ihrer natürlichen Ungezwungenheit, bei dem Anhören seiner Werke nie auch nur eine Ahnung jener Ueberlegungen, die des Componisten Seele bewegten, aufkommen lässt, sondern immer von dem schaffenden Künstler der verständig erwägende weitaus überflügelt wird.

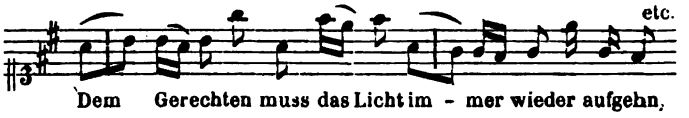
Von Mozart's Werken ist noch ein sehr grosser Theil nicht veröffentlicht. Viele von ihnen sind leider schon ganz verschollen und verloren gegangen. Da man den Nachlass Mozart's auf den öffentlichen Markt gebracht hat, da mit jeder Piece ein empörender Schacher getrieben wird, da die Manuscripte Mozart's sich täglich mehr zerstreuen und es zuletzt kaum möglich sein dürfte ihre Besitzer noch aufzufinden, da also zu befürchten steht, dass bei solcher Verzettelung immer mehr bisher noch unbekannte oder unveröffentlichte Compositionen unseres Meisters verloren werden können und müssen, so erscheint wohl der dringende Wunsch der Verehrer Mozart'scher Musik nicht ungerechtfertigt, einmal eine Sammlung von dessen sämmtlichen Werken veranstaltet zu sehen. Nun, da wir Beethoven's Werke in completer Ausgabe vorliegen haben, da Bach's und Händel's Werke alljährlich ihrer Vollständigkeit mehr entgegengehn, wäre es da auch nicht an der Zeit, wäre es denn ein ganz unmöglichees Unternehmen, auch Mozart's sämmtliche Werke, nach den Originalmanuscripten revidirt, zu ediren?

S. Bach's Trauungscantaten.

(Joh. Seb. Bach's Werke. XIII. Jahrgang. 1. Lieferung. Trauungscantaten. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Stich und Druck von Breitkopf und Härtel.)

C. P. Was man gemeinhin recensiren nennt, das ist solch einem Werke gegenüber nicht möglich. Wer etwa eine neue Ausgabe von Cicero anzeigt, dem fällt es nicht ein, den Cicero zu recensiren, er kann mit solchem Liebesdienste nur den Herausgeber beglücken und ihn etwa wegen seiner Lesarten, Conjecturen u. dgl. bekomplimentiren oder durch die Hechel ziehen, oder dem Verleger über Druck und Papier Angenehmes oder Unangenehmes sagen. So lassen wir aus guten Gründen den Bach unrecensirt; um aber die Herausgeber vor ein kritisches Forum zu stellen, müssten wir von Bach's sämmtlichen Werken die Originalhandschriften besitzen, damit wir vergleichen könnten, ob sie die rechten Stücke gewählt, nicht etwa Fremdes für Bach's Arbeit genommen, und ob sie richtig copirt haben, d. h. wir müssten mehr wissen als sie, was ganz und gar nicht der Fall ist. Desto besser wissen wir, dass die ganze Unternehmung in den besten Händen liegt, dass die Herausgeber mit der grössten Umsicht und Gewissenhaftigkeit verfahren und eine diplomatische Genauigkeit sich zum Gesetze gemacht haben; über den prachtvollen Stich und Druck können wir auch nur insofern ein Bedauern ausdrücken, als wir dem alten Bach selber gern die Freude gegönnt hätten, seine Werke in solch herrlicher Ausstattung zu sehen. Somit ist nichts zu thun, als dass wir denen, die diesen Band noch nicht kennen, einfach sagen, was darin zu finden ist; vielleicht dass es bei der Gelegenheit doch auch Eins und Anderes zu beobachten giebt.

Es sind drei Cantaten (1. Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen; 2. Der Herr denket an uns; 3. Gott ist unsre Zuversicht) und davon abgesondert noch drei Choräle, allesammt zur Trauung bestimmt; die drei Choräle bilden zusammen auch eine kleine Cantate, insofern der erste (Was Gott thut, das ist wohl gethan) vor der Trauung, der zweite (Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut) nach derselben, der dritte (Nun danket alle Gott) nach dem Segen gesungen werden soll. Laut dem Vorwort müssen sich in Bach's Nachlass fünf Trauungscantaten befunden haben; die Herausgeber weisen nach, dass die zwei davon, die nicht mehr aufzufinden waren, in andrer Gestalt (die eine als Rathswahlcantate) erhalten sind. Aber auch von den hier mitgetheilten steht nur die mittlere ganz selbstständig da, insofern die beiden andern ebenfalls entweder aus andern Cantaten entlehnt oder in solche übergegangen sind. Von der Cantate: Dem Gerechten muss das Licht etc. möchten wir das erstere am meisten vermuthen, weil hier der Text (dessen Worte freilich an sich schon gegen eine musikalische Verwerthung durch ihren Mangel an Rhythmus sich sträuben) in einer von den Sängern schwer zu bewältigenden Weise unterlegt ist; so wiederholt sich im ersten Satze mehrfach folgende Stelle:



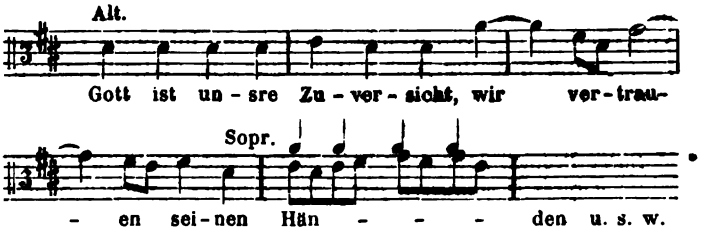
eine Scansion, von der wir, wenn auch unser Ohr im Allgemeinen für solche Härte empfindlicher ist, als dies zur Zeit Bach's der Fall war, doch kaum glauben können, dass Bach diesen (ohnehin mehr instrumentalen als vocalen) Satz ursprünglich für diese Worte bestimmt habe. Im Uebrigen aber ist gleich dieser erste Chor ein Prachtstück, und ganz besonders die im 6/8 Takt sich anschliessende Fuge; die Herausgeber haben vollkommen Recht, wenn sie im Vorwort sagen: »Wir wüssten nicht, wie sich Wort und Ton besser verbinden könnten, als dies in dieser Fuge geschieht.« Eigenthümlich und wohlberechnet ist die Wirkung der Anordnung, dass die erstmalige Durchführung des Themas durch alle Stimmen nebst einer Fortführung bis zu einer Art Abschluss in der Haupttonart von dem einen Chor allein gesungen wird, dann aber, als das Thema wieder gleichsam von vorn seinen Lauf durch alle Stimmen, nur jetzt in umgekehrter Reihenfolge beginnt, der andre Chor mit einfällt, so übrigens, dass auch von da an der Satz nicht achtstimmig, sondern vierstimmig bleibt. Der ganze Chor ist lauter Leben und Freude; man sollte meinen, wer von solchen Tönen in den heiligen Ehestand begleitet worden ist, in dessen Haus könne kein Misston mehr aufkommen. Ein Räthsel bleibt uns freilich auch diesem Satze, wie so vie-

Digitized by Google

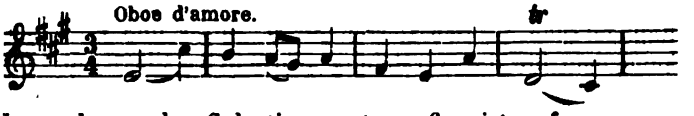
len von des Meisters Werken gegenüber ungelöst: woher er die Leute nahm, die solche Musik tüchtig aufführen konnten? zumal, da laut Vorwort alles auf ein schleuniges Einstudiren mit kurzem Termin hindeutet. Nicht nur eine merkwürdige Taktfestigkeit, sondern auch eine grosse Geläufigkeit der Stimmorgane müssen die Chorsänger gehabt haben, die nach wenigen Proben solche Figurationen fertig vorzutragen im Stande waren. Und als ein besonderes Fragezeichen stehen für uns immer die Trompeten, besonders die erste da, die von Bach behandelt wird, als wäre sie eine Hoboe oder Flöte; wir müssen doch bezweifeln, ob ein heutiger Trompeter mit seinem so sehr vervollkommneten Instrument diese, die ganze obere (zweigestrichene) Octave durchlaufenden Passagen so rein und fein executiren könnte, dass nicht der Ton seines Instruments allzuscharf aus dem Ganzen hervorstäche; wie haben es doch die alten Musiker gemacht, deren Trompeten noch nach primitiver Einfachheit construirt waren? Dass an jedem Hof wie bei den Heeren Trompeter-Virtuosen waren, wissen wir wohl; aber dass sie, statt der mit den Naturtönen des Instruments auszuführenden Fanfaren, mit solchen Läufen und Trillern sich den Holzbläsern an die Seite stellten, das eben geht — wie ein alter Schulmeister zu sagen pflegte — »über unsern Hellespont.« Nicht weniger Respect haben wir vor Bach's Contrabassisten, wenn sie im folgenden Recitativ die beständigen Sechszehnteltriolen so zart zu spielen wussten, dass nicht die Solo-Bassstimme verdeckt, überhaupt die fast eleganten Figuren nicht zu einem Gepolter wurden. Die folgende Bassarie, die ganz eigenthümlich angelegt ist, nennt das Vorwort mit Recht »ein Brautlied im höhern Chor, priesterlich weihevoll, väterlich mild und dabei doch voll Zierlichkeit und Anmuth.« Aber auch sie, während sie der Ausführung keine technischen Schwierigkeiten in den Weg legt, setzt doch, um ihre rechte Wirkung zu thun, ein feines Verständniss voraus, daher die Herausgeber wohl gethan haben, zum Vortrag dieser Arie dem Sänger und den Begleitern genauere Anweisung zu geben. Nach einem Sopranrecitativ folgt als Schlusschor (d. h. noch vor dem Trauungsact) ein feuriger Hymnus, stellenweise fast lustig zu nennen, wenn nicht die Grossartigkeit des Ganzen auch diesem Hochzeitjubel eine höhere Würde verleihen würde. Bis dahin füllt die Partitur 67 Seiten, wovon der erste Theil des letzten Chors noch repetirt wird; ob in unsern Tagen eine Hochzeitgesellschaft die Geduld hätte, sich vor dem Trauungsacte so lange vormusiciren zu lassen, zumal wenn dann noch eine lange Hochzeitpredigt folgen würde, möchten wir bezweifeln, obgleich heute noch diese Ausfüllung der Zeit die würdigste wäre. Hoffentlich hat die Familie, welcher zu Ehren Bach diese Musik geschrieben, es zu schätzen gewusst, dass ihr Brautpaar aus solch eines Patriarchen Hand solchen Segen zur Ehe empfing. — Den Schluss macht (als Gesang nach der Trauung) der nach Bach's Art gesetzte Choral: Lobt Gott ihr Christen allzugleich etc. mit dem Texte: Nun danket all' und bringet Ehr etc. Von Interesse war uns besonders, dass Bach die Wiederholung der letzten Zeile sammt dem überleitenden Gang aus der Tonika in die Quinte, was beides so volksthümlich ist, und was die schulmeisternden Choralbuchmacher einer gewissen Zeit als einen Schnörkel ansahen und wegschnitten, in vollem Recht hat bestehen lassen.

Die zweite Cantate beginnt mit einem kräftigen Orchestersatz, dem zuerst eine kurze Sopranarie (in welcher die Unterlegung der Worte unter die sehr complicirten Sechszehntelfiguren nach unserm modernen Gefühl auch wieder etwas widerhaarig ist), sodann (zu dem Text: Der Herr segne euch je mehr und mehr, euch und eure Kinder) ein Duett für Tenor und Bass, und schliesslich ein prächtiger Chor folgt (Ihr seid die Gesegneten des Herrn etc.). Das Orchester beschränkt sich in dieser Cantate auf Streichquartett mit Orgel. Merkwürdig ist uns an dieser Composition, dass sie mit Ausnahme jenes kurzen Sopransatzes unleugbar an Händel's Schreibart erinnert. Gleich die Instrumental-Einleitung hat Händel'sche Art an sich; dann das Thema der Fuge: Er segnet das Haus Israel, insbesondere aber der Rhythmus einer Sarabande in dem Männerduett erinnert an Bach's grossen Zeitgenossen; wäre es nicht vielleicht denkbar, dass der Leipziger Grossmeister einmal Lust gehabt hätte, mit den Rossen seines Londoner Collegen eine Fahrt zu machen?

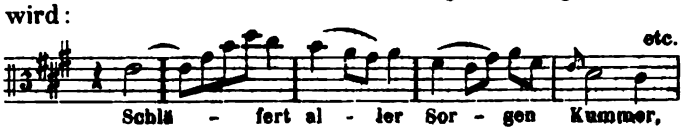
Von der dritten Cantate glauben die Herausgeber, dass die beiden ersten Sätze zum Zwecke einer kirchlichen Hochzeitmusik von Bach neu componirt, die letzten dagegen (in deren einem ein Fagott als Solist Namhaftes leisten und unausgesetzt auf dem Platze sein muss) aus anderen Stücken entlehnt worden seien. Wir nehmen diese Auskunft sehr bereitwillig an, denn wir halten jene beiden ersten Sätze nicht nur für vorzüglicher, als die nachfolgenden, sondern wir achten sie für das Allerbeste in diesem Bande. Der erste Satz, Chor mit vollem Orchester (drei Trompeten, Pauken, Hoboen zu den Saiteninstrumenten), der zuerst das einfach gewichtige Thema durchführt:



geht sofort, nachdem dasselbe alle Stimmen durchlaufen und der Sopran den Führer noch einmal in die Höhe hat steigen lassen, in gehaltene, homophone Accorde des Chors über, während das Orchester seine von Anfang an selbstständigen Figuren fortsetzt; nach diesen langen und vollen Accorden, die uns gemahnen, wie wenn da die Gemeinde niederknien würde, erhebt sich der Chor wieder zu frischbewegtem, aber bis ans Ende nicht mehr thematisch sich gliederndem, sondern mehr massenhaftem Gesange, der auch wieder an die Art erinnert, wie Händel im rechten Augenblick durch Massen zu wirken pflegt. Es ist dieses ganze Stück eines der populärsten, die Bach geschrieben; der Hörer schwimmt in einer solchen Fülle des Wohlklangs, dass auch ein Laienpublicum, wenn es nicht taub geboren oder durch schlechte Musik ruinirt ist, dem Zauber dieser Töne mit Genuss sich hingeben wird. Gleich preiswürdig in ihrer Art ist — trotz des zopfigen Textes, der mit den aufmunternden Worten beginnt: »Schläfert aller Sorgen Kummer in den Schlummer kindlichen Vertrauens ein« — die durch ein Bass-Recitativ eingeleitete folgende Altarie, deren Anfang



hernach von der Solostimme etwas figurirt aufgenommen wird:



Digitized by Google

Wir halten diese Arie für eine der schönsten, die Bach geschrieben; es ist ein reizendes Schlummerlied, nur unterbrochen durch einen lebhaften, kunstreich gefügten Satz im 4/4 Takt, der die über dem schlafenden Kinde wachen Augen Gottes wie Sterngefunkel leuchten lässt. — Den Schluss des musikalischen Actes vor der Trauung bildet der Choral: »Nun bitten wir den heiligen Geist«, mit dem zweiten Verse dieses Liedes als Text. Der vierstimmige Satz ist ächt Bachisch, wird aber mit den auch hier angewandten Melismen, die die Intervalle der Melodie theilweise ausfüllen, und mit den Achtelsgängen in den Unterstimmen, namentlich im Basse, der damit recht als *continuo* oder *ostinato* sich benimmt, unsern Ultrakirchlichen nicht behagen. Aber Jedem das Seine; hat Johann Eccard keinen Frevel begangen, indem er aus dem Choral der Gemeinde einen Chorgesang machte, so ist auch Bach in seinem Rechte, wenn er, der Orgelmeister, in die einfach-grossartigen Umrisse des alten Chorals seine wunderbaren Arabesken zeichnet.

Kritische Anzeigen.

Bearbeitungen und Arrangements.

— *a* — Es liegt uns ein ziemlich bedeutender Stoss verschiedener Arrangements von Werken Pergolese's, S. Bach's, Händel's, J. Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Schumann's, Gade's, Reinecke's, Bargiel's, endlich verschiedener Volkslieder vor, von welchen wir heute folgende zur Anzeige bringen wollen, das Uebrige für eine andere Gelegenheit an anderem Orte aufsparend:

1. Pergolese.

Salve Regina, pour deux voix de Soprano. Partition de Piano d'après le manuscrit par Charles Banck. Mainz, Schott. 2 fl.

Stabat mater. Vollständiger Clavierauszug nach der Originalpartitur von A. G. Ritter. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr. 15 Sgr. n.

Pergolese's Kirchencompositionen gehören zwar der Verfallzeit italienischer Kirchenmusik an, insofern hier der hohe Ernst, der die Palestrina'sche Schule vor allen auszeichnet, einem überaus weichen, zarten, daher erschlaffenden Stil gewichen ist. Eine ununterbrochene Reihe von fast lauter Mollsätzen, in arienhafter Ein-, höchstens Zweistimmigkeit, mit einer Begleitung ohne selbständiges contrapunktisches Interesse, ohne Chor, dem eigentlichen Haupt-Mittel aller Kirchenmusik, lässt wohl zu, dass das Gemüth weich gestimmt, ja gerührt wird: aber der Eindruck der Erhabenheit, der Grösse, des Reichthums, die die Kirchenmusik doch auch entfalten soll, bleibt aus, und endlich tritt Ermüdung ein. — Dennoch haben die Pergolese'schen Sachen etwas Anziehendes und in ihrer Weichheit etwas Edles. Niemand wird sich dem Eindruck eines von schönen Frauenstimmen gesungenen Stückes dieses Componisten entziehen können; die wohlthuendsten Harmonien folgen in sinniger, oft chromatischer Führung auf einander und erinnern an Madonnengesichter, wenn auch nicht an Raphael'sche. — Den Herren A. G. Ritter und C. Banck kann man für die verständig gearbeiteten Clavierauszüge nur Dank wissen, und wo sich immer zwei Frauenstimmen von ähnlichem Timbre und Volumen zusammenfinden mögen, da werden sie auch mit eigenthümlichem Genuss diese verschwebenden italienischen Klänge vornehmen und gerne wiederholt singen. Dem *Stabat mater* ist auch ein deutscher Text beigefügt, was des besseren Verständnisses wegen gewiss Vielen willkommen sein wird, wenn auch die italienische Sprache zum Vortrag fast unentbehrlich scheint.

2. S. Bach.

Compositionen für Violoncello solo. Mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von W. Stade. Leipzig, G. Heinze. No. 1 Sechs Sarabanden, 20 Ngr. — No. 2 Sonate No. 1 in G-dur, 1 Thlr.

6 Fragmente aus den Kirchencantaten und Violin-Sonaten. Für Pianoforte übertragen von C. Saint-Saëns. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. compl. 1 Thlr. 10 Ngr. Einzelne zu 15, 10 und 7½ Ngr. —

Hirten-Symphonie aus dem Weihnachtsoratorium. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 10 Ngr.

S. Bach's Violoncell-Compositionen scheinen eines Accompagnements noch mehr zu bedürfen als die entsprechenden Violincompositionen. Während die enge Stellung der Finger bei der Violine einen grossen Reichthum an Doppelgriffen, ja drei- und vierstimmigen Akkorden gestattet, ist die Weitgriffigkeit bei dem Violoncell dem mehrstimmigen Satze viel weniger günstig. Daher man für Violine allein weit eher harmonisch Volles schreiben kann, als für Violoncell allein. Kommt dazu noch, dass die Violine grössern Reichthum an Klangnuancen hat, dass sie nicht so bald monoton wirkt, wie das etwas näselnde Violoncell, so kann Niemand verübelt werden, wenn er nachahmt, was grosse moderne Meister sogar an den Violinsonaten von Bach gethan haben. Herr W. Stade hat sich der Aufgabe, zu den Violoncell-Solo's ein Clavieraccompagnement zu setzen, mit Geschick und gutem Erfolg unterzogen. Er hat die Bach'schen Harmonien zumeist richtig errathen und demgemäss ausgesprochen. Zumeist, nicht immer. So z. B. halten wir es nicht für Bachisch, den Bass in der Molltonart von der ersten Stufe in die siebente nichterhöhte und dann wieder in die erhöhte zu führen, statt in die sechste natürliche Stufe (nämlich in G-moll: *g, f, fis, g*, statt *g, f, es, d*), wie dies in der zweiten Menuett der ersten Sonate geschieht. Doch ist das so ziemlich das Einzige, was wir an Stade's Satz auszusetzen für wichtig genug hielten.

Ueber Herrn Saint-Saëns' Bearbeitungen ist in d. Bl. (Seite 725 dieses Jahrgs.) bereits bei Gelegenheit seines Auftretens im Gewandhause zu Leipzig gesprochen worden. Hier ist dem dort Gesagten zuzufügen, dass die vorliegenden Stücke, von welchen Herr Saëns, wenn wir nicht irren, damals einige spielte, in würdigem Tempo vorgetragen eine ganz vortreffliche Wirkung machen. Freilich gehört immer ein sehr gewandter Spieler dazu, denn die Bearbeitung besteht eigentlich in einer sogenannten »*Partition de Piano*«, wo Alles hingeschrieben ist, wie es möglicherweise mit zwei Händen zusammengefasst werden kann. Wer nicht ein sehr gebundenes Spiel, bei vollkommener Technik, Unabhängigkeit der Finger, Gewandtheit in Ablösung der Hände u. s. w., wer ferner nicht ein gutes Instrument besitzt, welches alle Nuancen vom *piano* zum *forte* leicht hergiebt, der bleibe diesen Stücken ferne, die entschieden nur für den Künstler oder durchgebildeten Clavierspieler berechnet sind. Dieser aber erhält durch Saëns' Bearbeitungen eine gute Anleitung und Anregung, auch andere Sätze Bach's aus der Partitur möglichst vollständig zu Gehör zu bringen.

E. Naumann's Arrangement der Hirtensymphonie ist eine dankenswerthe Gabe für Freunde des Vierhändigspielens. Es spielt sich angenehm und bietet nicht die geringste namhafte Schwierigkeit. In Anbetracht, dass die

Digitized by Google

Wirkung des Stückes im Original hauptsächlich auch auf der Verschiedenheit der Klangfarben beruht (Oboen und englische Hörner gegen das Saitenquartett und Flöten), so würde sich ein Arrangement für zwei Pianoforte (die im Ton etwas von einander abstechen müssten), oder für Clavier und Streichinstrumente, vielleicht noch vortheilhafter erwiesen haben.

3. Georg Fr. Händel.

Concert für Pianoforte (oder Orgel). Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Louis Röhr. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 25 Ngr.

Das hier vierhändig gegebene und in dieser Bearbeitung reizend zu spielende Concert (F-dur, in drei Sätzen) ist eigentlich für Clavier, Streichquartett und Oboen geschrieben, und in dieser Originalgestalt zuerst in London gedruckt. Seine Eigenschaft als Clavierconcert war für ein derartiges Arrangement von vorneherein günstig, und da die übrigen Instrumente durchweg in denselben Figuren mit dem Clavier abwechseln, so konnten auch sie keine wesentliche Schwierigkeit ergeben. Die melodische Lebendigkeit der Motive und Passagen dieses Concerts, die vollendete Schönheit seiner harmonischen Entwicklung, die geniale, kräftig-übermüthige Rhythmik können dem Concert nur viele Freunde gewinnen. Einige Druckfehler bitten wir zu corrigiren: Am Schluss des ersten Satzes fehlt im »*Primo*« der Doppelstrich, wodurch der Spieler zum unnöthigen Umblättern veranlasst wird. Im *Andante*, erste Seite des *Secondo* muss die letzte Note der rechten Hand *g* heissen statt *a*.

4. Joseph Haydn.

Symphonien für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell von C. Burchard. No. 1 G-dur. Magdeburg, Heinrichshofen. (Preis nicht angegeben.)

Die Verlagshandlung, welche Haydn's Symphonien bereits (und so viel wir wissen ziemlich vollständig) in vierhändigen guten Arrangements gebracht hat, fügt nun dieser Ausgabe eine weitere, wie es scheint der zwölf »englischen« Symphonien vierhändig mit Violine und Violoncell zu — eine Form, die neu und ungewöhnlich ist. Aufrichtig gesagt, sehen wir die Nothwendigkeit von vier Händen dabei nicht ein, da bei dem einfachen Haydn'schen Satz alle wünschenswerthen Verdoppelungen ohnehin durch die Streichinstrumente gegeben werden können; andererseits aber die Streichinstrumente in Gefahr sind von den vier Händen erdrückt zu werden. Indessen muss es vielleicht auch solche Käuze geben, die bei einem Trio durchaus vierhändig spielen wollen. Die Verlagshandlung muss wissen, ob es deren genug giebt, um eine solche Ausgabe vom geschäftlichen Standpunkte gerechtfertigt zu sehen.

5. W. A. Mozart.

Maurerische Trauermusik für Orchester. Op. 114. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. 12½ Ngr.

Sonaten für Pianoforte und Violine (18). Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher. Leipzig, Breitkopf und Härtel. No. 1 A-dur 18 Ngr.; No. 2 C-dur 16 Ngr.; No. 3 D-dur, 1 Thlr. 2 Ngr.; No. 4 E-moll, 16 Ngr.; No. 5 Es-dur, 18 Ngr.; No. 6 G-dur, 20 Ngr.; No. 7 F-dur, 22 Ngr.

Clavierquartette (2) und Clavierquintett. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. Breslau, Leuckart (C. Sander). Die Quartette (G-moll und Es-dur) à 1 Thlr. Das Quintett 1 Thlr.

Die Composition der Maurerischen Trauermusik, an verschiedenen Orten mit herzlichem Antheil des Publicums neuerdings aufgeführt, fällt, nach von Köchel's Catalog, zwischen die des »Veilchen« und des herrlichen Clavierquartett's in G-moll. Sie besteht aus einem einzigen Satze, C-moll *Adagio*, und ist wesentlich orchestral gedacht, indem die Harmoniemusik eine vorwiegende Rolle darin spielt. Hierdurch erscheint namentlich der Anfang im Clavier etwas farblos. Weiterhin, wo das Saitenquartett in Trauermarsch-Rhythmen eingreift, wird die Sache besser. Das Arrangement mag daher zur Erinnerung an das vom Orchester gehörte Werk seine guten Dienste thun. Wir rathen aber Niemand, ein Urtheil über dasselbe nach dem Clavierauszug allein zu fällen: die Farbe des Orchesters thut hier ebensoviel als die Gedanken.

Schon mancher Violoncellist hat sich darüber beklagt, dass die Meister so wenig für sein Instrument geschrieben haben. Die 5 Sonaten von Beethoven, die zwei von Mendelssohn sind beinahe das Einzige, worauf er angewiesen ist, wenn er auf den Beifall eines grösseren Publikums, das classische Musik liebt, rechnen will. Mit einigem Neid betrachtet er den Violinspieler, dem Mozart so viele dankbare Aufgaben gestellt hat. Kein Wunder, wenn endlich Einer auf den Gedanken geräth, auf dem Violoncell — Violine zu spielen. Durch Grützmacher's Uebertragung wird nun dem Violoncellisten eine interessante Aufgabe gestellt, zu deren glücklicher Lösung freilich gehört, dass er mit dem Daumeneinsatz in allen Positionen gehörig umzugehen weiss. In diesem Punkte kann man denn auch die vorliegende Uebertragung als ein nützliches Studium empfehlen. Der Fingersatz ist genau angegeben, und seine Befolgung dürfte überall des Studiums wegen rathsam sein, wenn auch ein gewandter Cellist manchmal einen andern vorziehen wird. Ueber die Bearbeitung ist zu sagen, dass sie fast durchgängig am Original festhält, dasselbe eine Octave tiefer legend. Manchmal hätte es uns entschieden richtiger geschienen, vom Original abzugehn und den Satz, wo es sich nicht gerade um unabänderliche Melodien handelt, bassmässig zu gestalten. Denn wo das Violoncell nicht melodisch oder contrapunktisch auftritt, da will es nicht als Ober- oder Mittelstimme, sondern als Bass behandelt sein. Geschickte und gut musikalische Violoncellisten werden sich erlauben die betreffenden Stellen (namentlich Schlüsse) selbständig und anders zu gestalten. Vielleicht benutzt aber der Bearbeiter, wenn ihm diese Zeilen zu Gesicht kommen sollten, unseren Wink bei den noch folgenden Sonaten, welche übrigens den Cellisten spielbar gemacht zu haben, Herrn Grützmacher jedenfalls den Dank derselben erwerben wird.

Die Firma Leuckart, welche sich durch die Herausgabe sämmtlicher Concerte Mozart's in vierhändiger Gestalt verdient gemacht hat, bringt nun auch die Quartette und das Quintett (vielleicht auch einmal die Trios?) in dieser Form. Herr H. Ulrich ist ein so guter Musiker und als Arrangeur so bekannt, dass wir zur Empfehlung seiner diesfallsigen Arbeit kaum etwas Besonderes zu sagen nöthig haben. Es ist Alles sehr spielbar und zweckmässig bearbeitet; nur im Finale des Es-Quartetts hätte der Secund-Spieler etwas reichlicher bedacht werden mögen, wodurch zugleich dem Prim-Spieler weniger zugemuthet worden wäre.

Berichte.

Breslau. *O. S.* Unsere musikalischen Vereine haben sich diesmal beeilt, ihre Thätigkeit möglichst früh zu beginnen. Der Verein für classische Musik eröffnete seine Versammlungen bereits Ende September, um sich wiederum an den

Digitized by Google

herrlichen Werken unsrer Altmeister zu erbauen, neben welchen jedoch auch die Producte jüngerer, jetzt lebender Componisten Berücksichtigung finden. Die Ausführung befindet sich noch in denselben Händen. Von Clavierspielern hörten wir die Herren Ernemann, Robert Seydel und einige geschätzte Dilettanten. Für die erste Violine ist dem Verein in Herrn Louis Büstner ebenfalls noch eine schätzenswerthe Kraft erhalten. Die gediegene Schule und der kraftvolle, markige Ton dieses Künstlers eignen sich vortrefflich zum Quartettspiel. Uebrigens leistet Herr Büstner im Solo- und Orchesterspiel Ausgezeichnetes und gehört zu den vorzüglichsten Mitgliedern unserer Theaterkapelle, deren erster Cyclus von 12 Abonnements-Concerten am 5. October seinen Anfang nahm. Beethovens *Sinfonia eroica* kam in demselben unter Leitung des Musikdirectors Herrn Blecha zu gelungener Aufführung, der sich Mozarts Es-dur-, Haydn's D-dur-, Mendelssohns A-moll-Symphonie und andere classische Orchesterwerke würdig anreihten. Beim Publicum, besonders bei der Damenwelt erfreuen sich dieselben auch in dieser Saison wieder der grössten Beliebtheit und versammeln in den weiten Räumen des Springerschen Concertsaales jedesmal ein ungemein zahlreiches Auditorium.

Besondere Bedeutung haben für uns auch die Concerte des Orchestervereins unter Leitung des Herrn Dr. Leopold Damrosch. Im 1. Concert am 9. Oct. kamen die Ouverturen zu Euryanthe von Weber, zu Julius Cäsar von Schumann (zum 1. Male) und Beethovens B-dur-Symphonie zum Vortrage. Ausserdem sang Frl. Bianca Santer, königl. preuss. Hofopernsängerin, Schülerin des hiesigen sehr tüchtigen und verdienstvollen Gesanglehrers Herrn Hirschberg, die grosse Arie der »Rezia« aus Weber's Oberon und zwei Lieder von Schumann und Rob. Franz. Mit Herrn Opernsänger Rieger, der die Arie des Grafen aus Mozarts Figaro vortrug, sang die Künstlerin ein Duett aus »der fliegende Holländer« von Rich. Wagner. Die vortreffliche Schule, der echt dramatische Vortrag und die umfangreiche, in allen Lagen gleich klangvolle Stimme sichern Frl. Santer eine hervorragende Stelle unter den dramatischen Sängerinnen der Gegenwart.

Im 2. Abonnement-Concert machten wir die Bekanntschaft mit der neuesten Composition des Herrn Dr. Damrosch: einem Violinconcert in 3 Sätzen, vom Componisten selbst vorgetragen. Herr Dr. Damrosch spielte ferner Beethoven's F dur-Romanze für Violine, die wir einfacher und ausdrucksvoller noch nie gehört haben. Die Ouverturen zu Alceste von Gluck, Lodoiska von Cherubini und eine Symphonie von Haydn in B-dur waren die Orchesterwerke dieses Abends.

Das 3. Abonnement-Concert fand am 7. November unter Mitwirkung des Clavier-Virtuosen Hans v. Bülow statt. Das Concert begann mit der bereits mehrfach besprochenen Suite für Orchester von Joachim Raff in 5 Sätzen. Ausgeführt wurde dieselbe in jeder Beziehung vortrefflich. Hans v. Bülow spielte das dritte Clavier-Concert von Rubinstein. Die Kraft und Energie des Anschlages, die Eleganz des Passagenspiels, der feinnüancirte Vortrag sind in Einer Person in so hoher Vollkommenheit nicht so bald wieder vereinigt. In der Composition begegnen wir vielen schönen Momenten, welche, in eine gedrängtere Form zusammengefasst, ein schönes Ganzes geben würden. Sehr häufig erscheint die Instrumentation etwas zerstückt. Jedenfalls gehört das Werk zu den hervorragenderen Schöpfungen Rubinsteins. Herr v. Bülow spielte ausserdem noch Präludium, Fuge und Capriccio von Mendelssohn, welchem er noch eine Etüde von Liszt beifügte. Die Ouvertüren zu Coriolan von Beethoven und Iphigenie von Gluck verfehlten nicht eine gewaltige Wirkung hervorzubringen. Bülow's am 11. Nov. gegebene Soirée für ältere und neuere Claviermusik wurde mit Webers 3. grossen Sonate in D-moll (comp. 1817) eröffnet, worauf Fantasie und Fuge in A-moll von Seb. Bach, Präludium und Fuge über B A C H von Liszt, Nocturne, Impromptu und Polonaise, Fantasie von Chopin folgten. Den Schluss bildeten die 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer, Beethovens letztes Clavierwerk, componirt 1823, dem wohl in der ganzen Clavierliteratur nichts Aehnliches an die Seite zu stellen ist.

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik haben wir das Kirchenconcert, welches unser überaus fleissiger und strebsamer Cantor Toma zum Besten der Lehrer-Wittwen und-Waisen in der Elisabeth-Kirche veranstaltet hatte, und die vorzügliche Aufführung des Paulus durch die Singacademie zu erwähnen. Beide Aufführungen erfreuten sich der lebhaftesten Theilnahme unserer Musikfreunde und können hinsichtlich der Vortrefflichkeit der Leistungen als mustergültig hingestellt werden.

Leipzig. *S. B.* In der vierten Abendunterhaltung für Kammermusik hörten wir S. Bach's erste Sonate in G-dur für Clavier und Viola da Gamba (Die Hrn. Reinecke und Grützmacher — Violoncell), Schumann's F-dur-Quartett, Mendelssohn's Claviertrio in D-moll (Clavier Frl. Constanze Skiwa aus Wien). Den Schluss bildete Beethoven's Serenade für Streichtrio Op. 8. — Frl. Skiwa gewann sich durch fertiges und verständiges Spiel anerkennenden Beifall. Die Violoncellpartien wurden durchaus von Herrn Grützmacher gespielt. Ausserdem wirkten noch die Herren David, Röntgen und Hermann mit.

— Zehntes Abonnement-Concert. (Erster Theil: Symphonie in Es von Mozart. Arie mit Chor aus dem Stabat mater von Rossini, gesungen von Frl. J. Rothenberger aus Cöln. Violinconcert in D-moll No. 9 von Spohr, vorgetragen von Herrn Concertmeister L. Auer aus Düsseldorf. Zweiter Theil: Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog für Orchester von Theodor Gouvy. Recitativ und Arie aus »Figaro's Hochzeit«; »Endlich naht sich die Stunde«, gesungen von Frl. Rothenberger. Abendlied von R. Schumann, instrumentirt von Joachim und »Ungarische Lieder« von Ernst, vorgetragen von Herrn Auer. Lieder mit Pianoforte gesungen von Frl. Rothenberger.

Die symphonische Composition des französischen Componisten gewann sich durch Lebendigkeit des Rhythmus, Klarheit der Form, Noblesse der Gedanken und feine Instrumentirung freundlich zustimmenden Beifall, der gewiss noch lebhafter gewesen wäre, hätte der Componist ein ordentliches Finale zu seinen drei ersten Sätzen geschrieben. Frl. Rothenberger, deren erstes Debut in Cöln noch nicht drei Jahre hinter uns liegt, hat sich im nordwestlichen Deutschland bereits den Ruf einer trefflichen Oratoriensängerin erworben. In unserem Concert fand sie mit den Liedern mehr Anklang als mit den Arien. — Herr Auer elektrisirte das Publicum förmlich und ward vielmals gerufen. Wir würden in diesen Enthusiasmus vollständig einstimmen, wenn der Künstler in Ernst's Ungarischen Liedern nicht eine sehr geschmacklose Wahl getroffen hätte. Technik und Vortrag waren übrigens ausgezeichnet.

Nachrichten.

Leipzig. Der hiesige Dilettanten-Orchester-Verein widmete seine 30. Aufführung, am 17. December, als am Geburtstage Beethoven's, diesem Meister, und brachte ausschliesslich Compositionen desselben: Prometheus-Ouvertüre, F-moll-Sonate für Clavier Op. 57, Egmont-Musik.

— Die zweite und dritte Lieferung des 18. Bandes der Bach-Ausgabe sind soeben versendet worden (s. Anzeiger).

— Im Stadttheater wurde M. Bruch's Oper »Loreley« zweimal mit gutem Erfolg gegeben.

Briefkasten der Redaction.

R. in *B.* Das bewusste Concert ist uns nicht zugeschickt worden.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[211] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Verzeichniss

sämmtlicher Tonwerke

W. A. MOZART'S.

Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen dosselben

von

Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

Hochquart. Cartonnirt. Preis 6 Thlr.

Besprochen in Nr. 51 dieses Blattes.

---

[212] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

ARIEN

von

W. A. MOZART.

Neue Ausgabe.

(Besprochen in dieser und der vorhergehenden Nummer.)

	Thlr.	Ngr.
1. Recitative con Rondo für Sopran. *»Mia speranza adorata«* (Ach, sie stirbt, meine Hoffnung!)		
Partitur	—	17½
Orchesterstimmen	1	—
Clavierauszug	—	15
2. Scena ed Aria für Sopran. *»Bella mia fiamma, addio!«* (Theuerstes Mädchen, ich scheide!)		
Partitur	—	17½
Orchesterstimmen	1	—
Clavierauszug	—	15
3. Aria für Tenor. *»Misero! O sogno, o son desto?«* (Wehe mir! Ist's Wahrheit?)		
Partitur	—	22½
Orchesterstimmen	1	5
Clavierauszug	—	17½
4. Scena e Cavatina für Sopran. *»Ah, lo previdi!«* (Ach, meine Ahnung!)		
Partitur	—	25
Orchesterstimmen	1	5
Clavierauszug	—	25
5. Scena ed Aria für Sopran. *»A questo seno, deh! vieni«* (In meine Arme komm, Liebling)		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	—	25
Clavierauszug	—	17½
6. Recitativo e Rondo f. Sopran (mit Begl. d. Pfte. allein) *»Ch'io mi scordi di te?«* (Mich zu trennen von dir?) *»Non temer, amato bene!«* (Zage nicht, du, den ich liebe)		
Partitur	1	15
Orchesterstimmen	1	10
Clavierauszug	—	22½
7. Recitativo ed Aria für Sopran. *»Misera, dove son?«* (Wehe mir! ach, wo bin ich?)		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	—	15
Clavierauszug	—	25
8. Aria für Tenor. *»Per pietà, non ricercate«* (Lass mir meinen stillen Kummer)		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	—	20
Clavierauszug	—	15
9. Aria für Bass. *»Mentre ti lascio«* (Bald muss ich dich verlassen)		
Partitur	—	15
Orchesterstimmen	1	—
Clavierauszug	—	17½
10. Scena ed Aria für Sopran. *»Ma, che vi feci, o stelle!«* (Ach, was verbrach, ihr Sterne)		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	1	5
Clavierauszug	—	20
11. Recitativo ed Aria für Sopran (mit obligater Violine) *»Non più! tutto ascoltai«* (Genug, ich bin entschlossen) *»Non temer, amato bene!«* (Lass, o Freund, uns standhaft scheiden)		
Partitur	—	25
Orchesterstimmen	—	20
Clavierauszug	—	25
12. Scena ed Aria für Bass. *»Alcandro, lo confesso«* (O Freund, was mich ergriffen) *»Non sò d'onde viene«* (Woher dieses Bangen)		
Partitur	—	15
Orchesterstimmen	1	5
Clavierauszug	—	17½

Terzett: *Mandina amabile* (Willst du mein Liebchen sein?) für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Orchesters.

Partitur	1	7½
Orchesterstimmen	1	—
Clavierauszug	—	20

Quartett: *Dile almeno, in che mancai* (Sagt, was hab' ich denn verbrochen?) für Sopran, Tenor und 2 Bässe mit Begleitung des Orchesters.

Partitur	1	20
Orchesterstimmen	1	10
Clavierauszug	1	—

---

[213] Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist soeben erschienen:

Reinecke, Carl, Musik zu Hoffmann's Kindermärchen vom Nussknacker und Mausekönig für das Pianoforte zu vier Händen.

Ouverture. — Weihnachtsabend. — Pathe Drosselmeyer's Automaten. — Schlagt den Generalmarsch getreuer Vasalle Tambour. — Pathe Drosselmeyer's Uhrenmacherliedchen. — Schäferballet im Puppenreich. — Barcarole. — Hochzeitsmarsch.

Complet 2 Thlr. 5 Ngr. Ohne Ouverture 1 Thlr. 20 Ngr. Die Ouverture allein 20 Ngr.

Nächstens erscheinen.

Jos. Haydn's Streichquartette

Neue Ausgabe

zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig

genau bezeichnet

von

Ferdinand David.

SYMPHONIE

in C

für Orchester

von

Woldemar Bargiel.

Op. 30.

Partitur	5 Thlr.	— Ngr.
Orchesterstimmen	6 -	10 -
Arrangement zu vier Händen	2 -	15 -

Leipzig, December 1865.

Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

[214]

Neue Musikwerke

welche im Jahre 1865 bei **Breitkopf und Härtel** in Leipzig erschienen sind.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Für Orchester.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van, Werke. Neue Ausgabe. Marsch aus Tarpeja, in C. Stimmen. . . . . .n.	—	24
—— Die Geschöpfe d. Prometheus. Ballet. Op. 43 . . . . . .n.	6	12
—— Musik zu Goethe's Trauerspiel Egmont. Op. 84. Stimmen. . .n.	3	6
—— Wellington's Sieg od. d. Schlacht bei Vittoria. Op. 91. . . . .n.	4	3
Gade, Niels W., Op. 12. Comala. Dramatisches Gedicht für Solo, Chor u. Orchester. Orchesterstimmen.	10	15
—— Op. 45. Symphonie No. 7 (F dur) für Orchester. Partitur.	6	—
—— do. Orchesterstimmen.	8	—
Liszt, F., Tasso. Lamento e trionfo. Symphonische Dichtung f. grosses Orchester. Orchesterstimmen	4	15
—— Les Préludes (nach Lamartine). do. do. Orchesterstimmen. . .	4	—
—— Héroïde funèbre. do. do. Orchesterst..	3	15
—— **Mazeppa** (nach V. Hugo). do. do.	7	10
—— Symphonie zu Dante's Divina Commedia f. Orchester u. Sopran- und Alt-Chor. Stimmen. . . .	10	—
Riccius, A. F., Op. 35. Charakterstücke und Zwischenacte für kleines Orchester zum Gebrauch für Concert u. Theater. Heft I. .	4	—
—— Op. 35. Charakterstücke und Zwischenacte für kleines Orchester zum Gebrauch für Concert und Theater. Heft II.	3	—

Für Saiteninstrumente.

David, Ferd., Violin-Concerte neuerer Meister, zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und mit Weglassung der Orchesterbegleitung herausgegeben.

No. 1. Beethoven, Op. 61. Concert in D dur.	1	—
- 2. Mendelssohn, Op. 64. Concert in E moll	—	25
- 3. Ernst, Op. 23. Concert in Fis moll.	—	15
- 4. Lipinski, Op. 21. Concerto militaire in D dur.. . . .	1	—
Schorsch, H., Concert für die Violine mit Begleitung des Pianoforte .	—	25
Thalmann, A., Op. 3. Duo f. 2 Violinen.	1	—

Für Pianoforte mit Begleitung.

Chopin, F., Op. 21. Second Concerto pour Piano avec Orchestre. Partition. 8.	5	—
Depresse, A., Op. 18. 12 Miniatur-Tonbilder f. Pianoforte und Violine.	1	15
Gernsheim, F., Op. 6. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell.	3	10
Grenzebach, E., Op. 5. Walzer für Pianoforte und 8 Kinderinstrumente (Kukuk, Nachtigall, Wachtel, Trompete, Trommel, Triangel, Cimbel und Knarre). . . .	—	20
—— Op. 6. Melly-Ländler für Pianoforte und dieselben 8 Kinderinstrumente..	—	15
Hager, Johannes, Op. 20. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell.	2	25
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 29. Rondo brillant für das Pianoforte mit Begleitung d. Orchesters. Partitur.	1	20
Naumann, Ernst, Op. 16. Sonate pour Piano et Violon ou Violoncelle. Edition pour Piano et Violon. .	2	15
Mozart, W. A., Sonaten für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauch im Conservatorium der Musik und zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David		
No. 1. A dur.	—	18
- 2. C dur.	—	16
- 3. D dur.	1	2
- 4. E moll.	—	16
- 5. Es dur.	—	18
- 6. G dur.	—	20
- 7. F dur.	—	22
—— Dieselben. Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher.		
No. 1. A dur.	—	18
- 2. C dur.	—	16
- 3. D dur.	1	2
- 4. E moll.	—	16
- 5. Es dur.	—	18
- 6. G dur.	—	20
- 7. F dur.	—	22
—— Quartett für Pianoforte, Violine, Viola u. Violoncell. No. 1. Neue Ausgabe.	2	—
—— Concerte für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe, revidirt von Carl Reinecke.		
No. 6 in Es dur mit Orchester. .	4	—
Street, J., Op. 20. Concerto (Es dur) pour Piano avec Orchestre. Partition. 8.	5	20
—— Op. 20. Concerto (Es dur) pour le Piano av. acc. d'Orchestre. .	6	20

Für 2 Pianoforte.

Heller, Stephen, Op. 85. No. 2. Tarantelle, arrangée pour deux Pianos par l'Auteur.	—	25
Schumann, R., Op. 44. Quintett f. Pfte., 2 Viol., Viola und Violoncell. Arr. f. 2 Pfte. zu 4 Händen.. .	2	20

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Bach, Joh. Seb., Hirten-Symphonie aus d. Weihnachtsoratorium, arr. von E. Naumann	—	10
Bargiel, W., Op. 16. Ouverture zu Prometheus für grosses Orchester, arr. vom Componisten.	1	5
Beethoven, L. v., Allegretto (Gratulations-Menuett) f. Orchester, arr. v. L. Röhr.	—	12½
—— Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, arr. von E. Röntgen etc.		
No. 1. in F dur. Op. 18. No. 1. . .	1	10
- 2. in G dur. - 18. - 2. . .	1	10
- 3. in D dur. - 18. - 3. . .	1	10
- 4. in C moll. - 18. - 4. . .	1	10
- 5. in A dur. - 18. - 5. . .	1	10
- 6. in B dur. - 18. - 6. . .	1	10
- 7. in F dur. - 59. - 1. . .	2	—
- 8. in E moll. - 59. - 2. . .	1	15
- 9. in C dur. - 59. - 3. . .	1	25
- 10. in Es dur. - 74.	1	25
- 11. in F moll. - 75.	1	12½
—— Op. 29. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, arr. v. J. P. Schmidt. (Neue Ausgabe.)	1	20
Böhner, L., Op. 60. Fantaisie romanesque. Nouv. Edition.	—	20
Gade, Niels W., Op. 45. Symphonie No. 7 für Orchester. Arr. von F. Brissler.	2	25
—— Op. 6. Sonate No. 1 für Pianoforte und Violine. Arr. von Aug. Horn..	2	—
—— Op. 21. Sonate No. 2 für Pianoforte und Violine. Arr. von Aug. Horn.	1	15
Gluck, J. C. von, Orpheus u. Eurydice, Oper. Daraus einzeln:		
No. 8. Tanz der Furien und Höllengeister.	—	15
Händel, G. F., Concert für Pianoforte (oder Orgel). Arr. von L. Röhr.	—	25
Holländer, A., Op. 9. Charakterstücke.	1	—
Liszt, F., Spinnerlied aus der fliegende Holländer v. R. Wagner. Arr. v. Louis Köhler.	1	—
Nottebohm, G., Op. 17. Variationen ü. ein Thema v. Joh. Seb. Bach.	1	—
Reinecke, C., Op. 79. Symphonie (A dur) für grosses Orchester. Klavierauszug v. Componisten.	2	10
Schumann, R., Op. 9. Carnaval. Arr.	2	7½
Wolff, B., Op. 8. Scherzo..	—	18

Für das Pianoforte zu 2 Händen.

Balluseck, L. de, 3 Mazurkas pour le Piano	—	15
Bargiel, W., Op. 31. Suite für das Pianoforte.	1	15
—— Op. 32. 8 Pianofortestücke. . .	1	7½
Beethoven, L. v., Trauermarsch für d. Pianoforte aus d. Sonate Op. 26.	—	7½
—— Cadenzen zu den Pianoforte-Concerten:		
No. 1. Cadenz z. ersten Satze des ersten Concertes von L. v. Beethoven C dur. . . . .n.	—	5
- 2. —— do. —— . . . . -	—	3
- 3. —— do. —— . . . . -	—	7½
- 4. —— z. ersten Satze des zweiten Concertes von L. v. Beethoven B dur.. -	—	5
- 5. —— z. ersten Satze des dritten Concertes von L. v. Beethoven. C moll. -	—	5

Digitized by Google

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. v., Cadenzen zu den Pianoforte-Concerten:		
No. 6. — z. ersten Satze des vierten Concertes von L. v. Beethoven. G dur. . . . . *n.*	—	5
- 7. — do. — . . . . . -	—	3
- 8. — zum Rondo des vierten Concertes von L. v. Beethoven. G dur. -	—	3
- 9. — z. ersten Satze des nach dem Violin-Concert Op. 61 arr. Pianoforte-Concertes von L. van Beethoven. D dur. . . -	—	6
- 10. — z. Rondo — do. — D dur. . . . . -	—	3
- 11. — z. ersten Satze des Pianoforte - Concertes v. W. A. Mozart. D moll. *n.*	—	5
- 12. — z. Rondo — do. — D moll. . . . . -	—	3
— Allegretto (Gratulations - Menuett) für Orchester. Arr. von L. Röhr.	—	10
Benoit, G. de, Op. 7. La Bohémienne.	—	12
— Op. 10. Feuille d'Automne. Vespertine.	—	17½
Brassin, Louis, Op. 24. Scherzo. . .	—	18
Bürgel, C., Op. 6. Suite in 4 Sätzen .	1	—
Chopin, Fr., Scherzo pour le Piano tiré de la Sonate Oeuv. 58. . .	—	10
Deprosse, A., Op. 19. Elegie auf Julius von Kolb.	—	15
Duvernoy, J. B., Op. 271. Les Jours. Calendrier des jeunes Pianistes, contenant sept Récréations.		
No. 1. Lundi, Valse	—	10
- 2. Mardi, Air Italien	—	10
- 3. Mercredi, Fanfare	—	10
- 4. Jeudi, Barcarolle.	—	10
- 5. Vendredi, Marche	—	10
- 6. Samedi, Boléro	—	10
- 7. Dimanche, Venite adoremus à 4 mains.	—	10
— Op. 272. 3 Bleuettes.	—	20
— - 273. Fantaisie-Valse sur des thèmes de Gabussi . .	—	12½
— - 274. Fantaisie sur des thèmes de Donizetti . . .	—	12½
— - 275. Fantaisie sur l'Opéra Don Pasquale de Donizetti.	—	20
Gayrhos, E. M., Op. 2. Deux Valses de Salon	—	25
Gluck, J. C. von, Orpheus u. Eurydice, Oper. Daraus einzeln:		
No. 8. Tanz der Furien und Höllengeister.	—	10
Haine, Carl, Op. 18. Waldbilder. 3 Charakterstücke.	—	20
Haydn, Joseph, Kleine Stücke.		
No. 1. Andante con Variazioni. .	—	15
- 2. Fantasia	—	15
- 3. Capriccio	—	15
- 4. Tema con Variazioni . . .	—	7½
- 5. Arietta con Variazioni . .	—	12½
Jadassohn, S., Op. 35. Serenade . . .	1	5
Israël, C., Sammlung von deutschen, schwedischen, bretonischen, portugiesischen, ungarischen u. anderen Nationalmelodien, für Clavier bearbeitet	—	25
Köhler, L., Op. 131. Réminiscences dramatiques de l'opéra: Don Juan de Mozart	—	20
— Op. 132. Venetianisches Gondellied aus Op. 57 von F. Mendelssohn Bartholdy, für das Pianoforte übertragen	—	15
Köhler, L., Op. 135. Clavier-Etuden f. Fertigkeits und Effect-Studium. (Aufgenommen in den Conservatorien der Musik zu Berlin und Leipzig und in d. Academie d. Tonkunst zu Berlin.) 2 Hfte. à 1 Thlr. 15 Ngr.	3	—
Merz, Carl, Op. 1. 4 Balladen	—	25
Neumann, E., Op. 15. Polonaise de Concert.	—	22½
Meyerbeer, G., Chant de Mai, Mailied, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für das Pianoforte übertragen v. L. Köhler.	—	17½
Mozart, W. A., Concert No. 6 in Es dur f. d. Pfte. mit Begleitung d. Orchesters. Neue Ausgabe, revid. von Carl Reinecke. Für Pianoforte allein	1	10
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke f. Concert u. Salon.		
No. 1. Bach, J. S., Gigue, B dur .	—	5
- 2. — Rondo, C moll. . . .	—	5
- 3. Mendelssohn Bartholdy, F., Präludium, H moll, aus Op. 35. No. 3.	—	7½
- 4. Schumann, R., Reconnaissance, As dur aus Op. 9. .	—	5
- 5. Promenade, Des dur, aus Op. 9.	—	5
- 6. Paradies, P. D., Toccata, A dur.	—	5
- 7. Reinecke, C., Courante, D moll, aus Op. 57. No. 2.	—	5
- 8. — Ländler, As dur, aus Op. 57. No. 3.	—	5
- 9. Eckert, C., Charakterstück, D dur, aus Op. 17. No. 1. .	—	5
- 10. Liszt, F., Consolations, Des dur, No. 3.	—	10
- 11. — Consolations, E dur, No. 5.	—	7½
- 12. Schumann, R., Romanze, Fis dur, aus Op. 28. No. 2.	—	5
- 13. — Träumerei, F dur, aus Op. 15. No. 7.	—	5
- 14. Bach, Joh. Seb., Scherzo, A moll.	—	5
- 15. — Aria, D dur. . . .	—	5
- 16. Klengel, A. A., Canon und Fuge, Es dur, aus den Canons und Fugen Bd. I. No. 7.	—	12½
- 17. — Canon u. Fuge, D dur, aus den Canons und Fugen Bd. II. Nr. 5.	—	10
- 18. Reinecke, C., Mazurka, G moll, aus Op. 15. . . .	—	5
- 19. Schumann, R., Am Camin, F dur, aus Op. 15. No. 8. .	—	5
- 20. — Kind im Einschlummern, E moll, aus Op. 15. No. 12.	—	5
- 21. Bach, Joh. Seb., Praeambulum, G dur.	—	7½
- 22. — Echo, H moll.. . . .	—	5
- 23. Klengel, A. A., Canon und Fuge, D moll, aus den Canons und Fugen, Bd. II. No. 6.	—	12½
- 24. — Canon u. Fuge, G moll, aus den Canons u. Fugen, Bd. II. No. 16.	—	5
- 25. Schumann, R., Valse noble, B dur, aus Op. 9. . . .	—	5
- 26. — Valse allemande, As dur, aus Op. 9.	—	5
- 27. — Papillons, B dur, aus Op. 9.	—	5
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke f. Concert u. Salon.		
- 28. Weil, O., Allegretto grazioso, F dur, aus Op. 4. No. 1.	—	7½
- 29. — Danse sérieuse, G dur, aus Op. 3, No. 1..	—	5
- 30. Klengel, A. A., Canon und Fuge, A dur, aus den Canons und Fugen, Bd. II. No. 19.	—	10
- 31. — Canon u. Fuge, A dur, aus den Canons u. Fugen, Bd. I, No. 19.	—	10
- 32. Chopin, F., Prélude, Fis dur, aus Op. 28. No. 13.. . . .	—	5
- 33. — do. Des dur, aus Op. 28, No. 15..	—	7½
- 34. Jadassohn, S., Air de Ballet, A dur, aus »Bal masqué«, Op. 26. No. 3.	—	5
- 35. — Air de Ballet, F dur, aus Op. 26. No. 4.	—	5
Rheinberger, Jos., Op. 5. 3 kleine Concertstücke. No. 1. Die Jagd, Impromptu. No. 2. Toccatina. No. 3. Fuge.	—	25
Schumann, R., Op. 115. Musik zu Manfred von Lord Byron. Arr. von A. Horn.	1	—
— Op. 120. Symphonie No. 4 (D moll) für grosses Orchester. Arr. v. F. W. Barthel.	1	10
Seitz, Rob., Zwei Lieder ohne Worte.	—	12
Street, J., Concerto, Es dur.	1	25
Vogt, Jean, Op. 68. Trois Valses-Impromptus.	—	20
— Op. 69. 3 Impromptus.	—	20
— - 73. 6 Salonstücke.	—	25
Witte, G. H., Op. 1. Walzer.	—	15
Wolff, E., Op. 10. Bilder aus dem Tonleben. Phantasien für das Pianoforte.	—	22½
— Op. 11. Gondola..	—	15
— - 12. 3 Impromptus.	—	15

Schulen für Pianoforte.

Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianoforte-spieler. 15. Aufl.	1	—
— Der Clavierfreund. Ein progressiver Clavierunterricht, für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinder-Clavierschule bearbeitet. Fünfte Auflage. . . .	1	—

Für die Orgel.

Thomas, G. A., Op. 8. 6 Trios über bekannte Choralmelodien. . .	—	15
— Op. 9. 6 Choräle mit Vor- und Zwischenspielen zum kirchlichen Gebrauche.	—	15
— Op. 10. 24 instructive Trios.. .	1	7½
Trutschel, A. L. E., Op. 30. Einleitung und Doppel-Fuge für die Orgel mit 3 Manualen und Pedal. . .	—	7½

Kirchenmusik.

Beethoven, L. v., Werke. Neue Ausgabe. Christus am Oelberge, Oratorium. Op. 85. Stimmen. *n.*	5	6
Die Singstimmen allein.	-	1 3
Die Orchesterst. allein.	-	4 3

Digitized by Google

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. v., Missa, in C. Op. 86. Stimmen . . . . . n.	3	24
Die Singstimmen allein. -	—	27
Die Orchesterst. allein. -	2	27
—— Missa solemnis, in D. Op. 123. Stimmen. . . . . -	8	9
Die Singstimmen allein. -	1	12
Die Orchesterst. allein. -	6	27
Leonhard, J. E., Op. 25. Johannes der Täufer. Oratorium in zwei Theilen nach Worten der heiligen Schrift. Clavierauszug.	6	20

Choralbücher.

Gurlitt, Op. 28. Präludien und Choräle zur häuslichen Erbauung, für das Pianoforte zu vier Händen. geh. . . . . n.	1	10

Dramatische und Concert-Musik.

Beethoven, L. v., Scene und Arie: Ah! Perfido, f. Sopr. Op. 65. Stimmen	1	—
—— Fidelio (Leonore), Oper. Op. 72. Stimmen . . . . . n.	9	12
Die Chorstimmen allein. -	—	24
Die Orchesterst. allein. -	8	18
—— Meeresstille u. glückliche Fahrt. Op. 112. Stimmen. . . . . -	2	12
Die Singstimmen allein. -	—	6
Die Orchesterst. allein. -	1	6
—— Die Ruinen von Athen. Festspiel. Op. 113. Stimmen. . . . . -	4	21
Die Chorstimmen allein. -	—	12
Die Orchesterst. allein. -	4	9
—— Marsch und Chor aus den Ruinen von Atben etc. Op. 114. Stimmen. . . . . -	1	6
Die Chorstimmen allein. -	—	6
Die Orchesterst. allein. -	1	—
—— König Stephan. Vorspiel. Op. 117. Stimmen . . . . . n.	4	15
Die Chorstimmen allein . -	—	12
Die Orchesterstimmen allein-	4	3
—— Dasselbe. Vollständiger Clavierauszug mit Text von C. Reinecke	2	10
Gurlitt, C., Op. 26. Die Jahreszeiten. Liedercyclus von Fr. Oser, mit verbindendem Texte v. H. Zeise, für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen	2	5
Reinthaler, C., Op. 16. Das Mädchen von Kola. Elegie für Chor und Orchester. Partitur.	1	20
—— do. —— Clavierauszug. . . .	1	5
—— do. —— Chorstimmen. . . . -	—	10
—— do. —— Orchesterstimmen. .	1	25
Schumann, R., Op. 50. Das Paradies und die Peri. Clavierauszug.		
No. 1. Einleitung und Andantino.	—	10
- 2. Arie. O lass mich von der Luft durchdringen	—	7½
- 3. Arie mit Chor. Schlaf nun und ruhe etc.	—	10
- 4. Arie. Verstossen! Verschlossen auf's neu etc . .	—	10
- 5. Arie (mit Schlusschor). Freud', ew'ge Freude. . .	—	27½

Mehrstimmige Gesänge.

Deprosse, A., Op. 16. 3 Lieder f. 2weibliche Stimmen m. Begleit. d. Pfte.	—	25
Herbeck, Joh., Op. 11. Zwei Weihnachtslieder f. 6stimmigen Chor. 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner. Partitur	1	10
Holländer, A., Op. 10. 6 Duette f. Sopran u. Alt mit Begleit. des Pfte.	—	25
Rietz, J., Op. 12. Altdeutscher Schlachtgesang f. einstimmigen Männerchor und Orchester. Orchesterstimmen	2	—

Lieder mit Begleitung des Pianoforte und anderer Instrumente.

Beethoven, L. v., Werke. Neue Ausgabe. 12 Schottische Lieder. Op. 108. . . . . n.	1	3
—— 25 Irische Lieder	2	3
—— 20 Irische Lieder. . . . . -	1	24
—— 26 Wallisische Lieder. . . . -	2	6
Viardot Garcia, Pauline, Die Sterne. Gedicht f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell	—	15

Lieder u. Gesänge f. 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Asantschewsky, M. v., Op. 7. Lenz u. Liebe. 10 Lieder	1	5
Banck, C., Ein deutscher Liederkranz a. d. ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627 bis 1650, componirt von H. Albert, G. Voigtländer und J. Nauwach. . . .	1	—
Benelt, G., Op. 9. Wohin? Lied für Sopran	—	15
Bürgel, C., Op. 12. 2 Balladen für eine Alt oder Baritonstimme . .	—	17½
Deprosse, A., Op. 9. 3 Lieder im Volkston f. eine mittlere Stimme.	—	12½
Gernsheim, Fr., Op. 3. 6 Lieder. . .	—	20
Liederkreis, 100 vorzügliche Lieder und Gesänge. eleg. geb. . . . n.	5	—
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 85, 99. (45 Lieder.) In elegantem Sarsenetbande mit Golddruck.	6	15
Viardot Garcia, Pauline, 12 Gedichte v. Puschkin, Feth u. Turgeneff, übersetzt von Fr. Bodenstedt .	2	7½

Bücher.

Da Ponte, Lorenzo, Il dissoluto punito osia Il Don Giovanni. (Originaltext des Don Juan von Mozart). . . . . n.	—	10
Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Musik von L. v. Beethoven (Text der Gesänge). . . . . n.	—	3
Nottebohm, G., Ein Skizzenbuch v. L. van Beethoven. . . . . n.	—	15
Wagner, R., Tristan und Isolde. Textbuch . . . . . n.	—	5

An die geehrten Abonnenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Die geehrten Abonnenten benachrichtigen wir hierdurch, dass die Allgemeine Musikalische Zeitung mit Ende dieses Jahres — bis auf Weiteres — aufhören wird zu erscheinen. Die drei Jahrgänge 1863 bis 1865 sind complet zum Preise von 6 Thalern, jeder Jahrgang für 2 Thaler von den Unterzeichneten zu beziehen. Zu demselben Preise werden die 50 Jahrgänge der **ersten Folge** der **Allgemeinen Musikalischen Zeitung** (1798—1848), mit Ausnahme der fast vergriffenen, abgegeben. Von dem Ganzen der ersten Folge sind nur noch zwei vollständige Exemplare übrig. Preis des Exemplars 100 Thaler.

Leipzig, am 14. December 1865.

Breitkopf und Härtel.

In meinem Verlage erscheint vom 1. Januar 1866, als Fortsetzung der mit diesem Tag aufhörenden Allgemeinen Musikalischen Zeitung der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig eine

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung

unter Redaction des Herrn Selmar Bagge und Mitwirkung der früheren und neugewonnener Mitarbeiter.

Ich ersuche daher die geehrten Abonnenten der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" Ihre gefälligen Bestellungen auf das neue Blatt rechtzeitig bei den betreffenden Buchhandlungen, resp. Postämtern aufzugeben, damit die Lieferung der ersten Nummern ohne Verzug erfolgen kann. Der Preis ist, wie bei der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 5 Thlr. 10 Ngr. pro Jahrgang.

Leipzig, den 15. December 1865.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Hierzu als Beilagen: **Titel und Inhaltsverzeichniss des dritten Jahrgangs und das Portrait von Carl Reinecke, lithographirt von Ed. Kühnel.**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 920 511

Digitized by Google